Nicht f. d. Austausch

Die Bedeutung des Ornaments im Schaffen Friedrich Chopins

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

genehmigt

von der Philosophischen Fakultät der Friedrich-Wilhelms-Universität zu Berlin

Von

Maria Ottich

aus Rosdzin (Poln. O.-S.)

Tag der mündlichen Prüfung: 29. Juni 1936

Tag der Promotion: 15. Dezember 1937

Druck: Doktordruck — Graphisches Institut Paul Funk, Berlin SW 68, Friedrichstr. 231.

P 139

Berichterstatter: Prof. Dr. Arnold Schering
Prof. Dr. Georg Schünemann

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Meinen Eltern

Inhaltsverzeichnis.

Seite

Vorwort 7

I.

Die Grundlagen des Chopinschen Ornamentalstils.

A) Historische Anknüpfungspunkte und klaviertechnische Bedingungen 9

B) Die Übernahme der überlieferten Grundformen durch Chopin 18

II.

Chopins kompositionstechnische Anwendung der Ornamentik.

A) Die dekorative Technik 32

Die Ornamentik als Mittel

a) der effektvollen Umrahmung virtuoser und der stimmungsmäßigen Einkleidung lyrischer Kompositionstypen 32

b) des zweckentsprechenden Herausarbeitens charakteristischer, rhythmischer und harmonischer Momente (Profilation) 36

c) der formalen Abrundung des geschlossenen Satz- und Periodenbaues 39

B) Die konstruktive Technik 40

a) Die kolorierende Melodie 41

1. die akzentuierend kolorierende Melodie . . . 41

2. die frei verschwebend kolorierende Melodie . . 43

b) Die ornamentale Kernmelodie 48

C) Die assoziative Technik 51

a) Umgestaltung der Ornamente zu Entwicklungsmotiven 51

b) Mit ornamentalen Vorstellungen verknüpfte Melodiewendungen 54

c) Die ornamentale „Welle" als Urkeim des Chopinschen Gedankenreichtums und ihre Auswirkung in Melodik und Figuration 56

Literaturverzeichnis 69

Die fetten Ziffern verweisen auf die Notenbeispiele im Anhang.

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41535702_0127

Vorwort.

Die Literatur über Chopin ist zu außerordentlich großem Umfang angewachsen. Bereits aus der Feder persönlicher Schüler und Schülerinnen des Meisters sowie anderer hervorragender Klavierkünstler seiner Zeit (Liszt, Schumann[1]) und späterer Generationen stammen eine große Anzahl begeisterter Darstellungen seines Lebens und Schaffens. Vom wissenschaftlichen Standpunkt aus sind als die bedeutendsten die von Niecks[2]), Huneker[3]) und Jachimecki[4]) zu bezeichnen, die zugleich Leben und Werk des Komponisten erfassen. Das Ornament als stilbildender Faktor in Chopins Schaffen wird von allen Autoren hervorgehoben, ohne daß jedoch auf Wesen und Sinn desselben näher eingegangen würde.

Im Rahmen ihrer umfassenden Darstellungen des musikalischen Verzierungswesens an sich befassen sich Dannreuther[5]) und Beyschlag[6]) mit der Ornamentik Chopins; freilich gestattet die Anlage ihrer Abhandlungen keine tiefergreifenden Untersuchungen der Stilmomente in den Werken eines einzelnen Komponisten. Auch eine englische Studie mit dem Thema „Ornamentation in the works of Fréderic Chopin" von John Petri Dunn[7]) beschränkt sich auf die Beschreibung des Arabeskenmaterials und Hinweise bezüglich dessen Interpretationsmöglichkeiten. Die stilistische Eigenart Chopins als des größten Ornamentikers der neueren Musik überhaupt, in dessen Schaffen die konventionellen Zierformen von der rein dekorativen

---

[1]) Liszt, Franz: Friedrich Chopin. Frei ins Deutsche übersetzt von La Mara. 3. neubearb. Aufl. in: Liszt: Ges. Schriften Bd. I. — Schumann, Robert: „Neue Bahnen" in Ges. Schriften Bd. I, S. 166.

[2]) Niecks, Friedrich: Fréderic Chopin as a man and musician. Deutsch von Langhans. Leipzig 1885.

[3]) Huneker, James: Chopin, the man and his music. London 1910. Übersetzt von Heinrich Glücksmann und Lola Lorme.

[4]) Jachimecki, Zdislas: Fréderic Chopin et son œuvre. Paris 1930.

[5]) Dannreuther, Edward: Musical Oramentation. London 1895. 2 Bde.

[6]) Beyschlag, Adolf: Die Ornamentik in der Musik. Leipzig 1908.

[7]) London 1921.

Verwendung zu architektonisch substantiellem Sinn gelangten, konnte indessen in diesen Darstellungen nicht erschöpfend behandelt werden.

Vorliegende Arbeit versucht, die Bedeutung der Ornamentik Chopins systematisch von den äußeren Erscheinungsformen über die konstruktive Gestaltung bis zur Gipfelung in der eindringlichen Symbolisierung seiner inneren Empfindungsweise zu entwickeln; mancher Gedanke konnte hier von Robert Lach[8]) übernommen werden.

Die Anregung zum Thema gab mir mein Lehrer Professor Dr. Arnold Schering, dem ich an dieser Stelle für seine wohlwollende Förderung meinen aufrichtigen Dank aussprechen möchte.

[8]) Lach, Robert: Studien zur Entwicklungsgeschichte der ornamentalen Melopoie. Beiträge zur Geschichte der Melodie. Leipzig 1913.

I. Die Grundlagen des Chopinschen Ornamentalstils.

A. Historische Anknüpfungspunkte und klaviertechnische Grundlagen.

Dem allgemeinen ästhetischen Begriff nach läßt sich das Wesen des Ornamentes definieren als „schmückendes, nicht eigenwertig sinnenhaftes Beiwerk einer einfachen Grundform". In allen Lebensäußerungen, in denen die Ornamentik eine gestaltende oder begleitende Rolle spielt, ergeben Querverbindungen je nach stofflichen, zeitlichen und kulturellen Voraussetzungen Unterschiede und Gemeinsamkeiten in der Ausprägung dekorativer Formen. Teils im Einklang mit Zeit- und Kulturgrenzen, teils sie überschneidend, wird es hier durch den praktischen Zweck charakterisiert, ist das Ornament dort mehr eine Anhäufung von Schönheiten und ästhetischen Reizen.

Auch in der Tonkunst ist das Zusammenwirken dieser beiden Momente stets zu erkennen: akustisch-klangliche, spieltechnisch-physiologische Gegebenheiten auf der einen, musikalische Spiel- und Zierfreudigkeit auf der anderen Seite bilden den Hintergrund für die Ausbildung eines in sich geschlossenen umfangreichen Arabeskenmaterials.

Die Ornamentik ist so alt wie die Musik selbst[1]). Ihre geschichtliche Entfaltung weist verschiedene und doch wieder innerlich engverknüpfte Linien auf. Die Art und Stärke der Ausprägung des Ziermoments gehört zu ihren Stilkriterien[2]).

In Gesang und Instrumentenspiel zeigt die unserem Empfinden entsprechende Musik, soweit sie durch Überlieferung erhalten oder durch die Forschung zugänglich gemacht worden ist, eine stetige Entwicklung der ornamentalen Formen. Von den Melismen und

---

[1]) In der Musik der alten Inder, des israelitischen Kirchengesanges und der gesamten exotischen musikalischen Äußerung nimmt die Ornamentik so überhand, daß sie dort fast mit dem Begriff „Musik" identisch scheint.

[2]) Vgl. Adler: „Der Stil in der Musik", Leipzig 1911, S. 108 ff. — Lach: „Studien zur Entwicklungsgeschichte der ornamentalen Melopoie", Leipzig 1913, S. 5 ff., stellt die primitiven, nur dem rein sinnlichen Klangrausch dienenden Verschnörkelungen in Parallele zu der Farbenfreudigkeit der niederen Kulturstufen.

Schleiftönen der Gregorianik über den Expressivstil[3]) der Renaissance bis zu den Künsten des italienischen Opernstils im 18. und 19. Jahrhundert bildete die Gesangmusik eine ihr eigentümliche Praxis heraus[4]). Sind dem menschlichen Stimmorgan mit seiner unnachahmlichen Ausdrucksfähigkeit hinsichtlich Tonumfang, Geläufigkeit und Kraft doch gewisse Grenzen in der Ausübung des Verzierens gesetzt, so eröffnen sich in dieser technischen Richtung den Instrumenten um so mehr Möglichkeiten zur Darstellung des Klangreichtums und zum Beweis der Gewandtheit ihres Spielers. Jedes von ihnen hat wiederum eine seinem Bau entsprechende Schmuckübung entwickelt, allen jedoch leuchtet als Vorbild die des Gesanges voran.

Im Zusammenhang dieses Themas interessiert vor allem das Verzierungswesen des Klaviers. Naturgemäß hängen auch bei diesem Instrument Art und Gestalt der überkommenen „Manieren" mit der Tonerzeugung des Spielapparates zusammen und ihre Weiterentwicklung war stets mit den Fortschritten im Bau der Mechanik verknüpft.

Der dünne Ton der alten französischen und italienischen Flügel bedurfte der Agréments, die dem Ton dadurch Nachdruck verliehen, daß sie ihn durch einen Schnörkel verbrämten. Die Zeit des Wiener Flügels bildete ein vielgliedriges Figurenwesen aus, welches hauptsächlich durch perlende Zierlichkeit ergötzte. Im Gegensatz dazu bevorzugt die Brillanz unseres modernen Klaviers mehr harmonische Fülle und bunt gemischtes Figurenwerk als tonumschreibende Floskeln, die nun bei der Möglichkeit dynadischer Schattierungen ihre Notwendigkeit verloren haben.

Die Keime unseres klavieristischen Ornamentalsystems reichen bis weit ins 15. Jahrhundert zurück, auf Paumann (Fundamententum organisandi 1452) und die Koloristen, auf die großen Organisten des 17. Jahrhunderts (Sweelinck, Frescobaldi, Froberger, Reincken, Böhm, Buxtehude u. a.). Großen Einfluß übten die französischen Lautenisten und Clavecenisten (Gaultier, Chambonnières, die Couperins) aus. Ihre technischen Eigentümlichkeiten haben sich die Komponisten des Bachzeitalters zu eigen gemacht. Bach selbst schreibt Sätze, in denen die Technik des Lautenspiels deutlich zu erkennen ist (s. Wohltemperiertes Klavier II, Präludium in E-dur).

Allerdings sind die handwerklich-technischen Äußerungen nur Folgeerscheinungen einer Entwicklung, die ihren tieferen Ursprung im Improvisionsdrang des Musikers hat. Entgegen unserer heutigen Pietät vor dem Kunstwerk waren frühere Jahrhunderte geneigt, dem reproduzierenden Künstler ein weites Feld erfinderischer

---

[3]) Man denke an die Madrigalismen bei Monteverdi, Venosa u. a., später an die tonsymbolischen Umschreibungen der Bachschen Kantaten.

[4]) Vgl. Goldschmidt, H.: „Die Lehre von der vokalen Verzierungskunst." Charlottenburg 1907. — Kuhn, Max: „Die Verzierungskunst in der Gesangsmusik des 16. und 17. Jahrhunderts" (1530—1650). Publ. d. IMG., VII. Beiheft. Leipzig 1902.

Betätigung zu überlassen, ja, seine selbsttätige Anteilnahme bei der Interpretation geradezu als Maßstab seines Könnens anzulegen[5]).

Lange wurde die Kunst des musikalischen Schmückens nur durch mündliche Tradition von Generation auf Generation vererbt. Erst das 18. Jahrhundert hat ihre Gesetze in einer Anzahl von Lehrbüchern[6]) schriftlich fixiert, jedoch ohne irgendwelche Systematik im Detail. In seiner ganzen gesellschaftlichen Haltung war ja gerade dieses Zeitalter auf Überraschungen gespannt. Der ausübende Künstler wurde verleitet, eigenmächtige Änderungen an fremden Kompositionen vorzunehmen — eine Freiheit, die erklärlicherweise leicht ausartete und die Musik mit einem ungeheuren Formelkram belastete.

Die großen Komponisten machten demgegenüber natürlich immer die Autorität ihres schöpferischen Willens geltend[7]). Begründete Bach dadurch, daß er sich der Ornamente zur tonsymbolischen Ausdeutung seiner Werke bediente und sie unmittelbar in seinen Satz einbezog[8]), für sich das Dogma des unbedingten Vorranges des schaffenden Künstlers vor dem ausübenden, so verstärkte das individuelle Kunstempfinden der Klassiker diese Grenze noch in bedeutendem Maße. Beethoven hat es verstanden, seiner Ornamentik jeden Anflug von Willkür und Zufälligkeit abzustreifen und ihr den Stempel des Notwendigen aufzudrücken.

[5]) Nach Coclicus (Compendium musices 1522) soll der Sänger nicht allein korrekt, sondern auch zierlich singen, den „cantus simplex" in einen „cantus elegans, coloratus" umwandeln. Der gleichen Ansicht sind Herrmann Finck (Practica musica 1556), Zacconi (Prattita di Musica 1552), Diruta (Il Transilvano 1593) und Prätorius, der die italienische Verzierungspraxis nach Deutschland zu verpflanzen suchte. Tosi (Opinioni di cantori 1723) bezeichnet das frei erfundene Verzieren als „rühmlichste Frucht dessen, der das Singen versteht".

[6]) Als einer der ersten Theoretiker legte Sylvestro Ganassi in seinem Traktat „Di opera institolata", Fontegara 1535, die Gesetze des musikalischen Zierstils schriftlich nieder.

Für das 18. Jahrhundert waren folgende Schulwerke bedeutend: Joh. Joach. Quantz: „Versuch einer Anweisung, die Flöte traversière zu spielen." Berlin 1752. Neudruck 1906 (Schering). Fr. W. Marpurg: „Anweisung zum Klavierspielen." 1755. Leop. Mozart: „Gründliche Violinschule." 1756. Ph. E. Bach: „Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen." Berlin 1759 und 1762. Neudruck Leipzig 1904 (Niemann). Joh. A. Hiller: „Anweisung zum musikalischen zierlichen Gesang." 1780. Dan. Gottl. Türk.: „Klavierschule" 1789, 1802. „Kurze Anweisung zum Klavierspielen" 1792.

[7]) Caccini klagt, daß die Passagen als „Ohrenkitzel" für diejenigen gewertet würden, „die nicht verstehen, was es heißt, mit leidenschaftlichem Ausdruck vorzutragen". (Nuove musiche 1601). — Gluck führt in der Vorrede der Aleceste-Partitur heftige Fehde gegen den Verzierungsmißbrauch der Kehlvirtuosen.

[8]) Die ungewöhnlich genaue Bezeichnung der Ornamente hat Bach den Angriff Scheibes zugezogen: „alle Manieren, alle kleinen Auszierungen und alles, was man unter der Methode zu spielen verstehet, drücket er in eigentlichen Noten aus, und das entzieht seinen Stücken nicht nur die Schönheit der Harmonie, sondern machet seinen Gesang durchaus unvernehmlich" (Critischer Musicus).

An die Stelle des sich verlierenden Moments der Auszierung tritt um die Wende des 19. Jahrhunderts ein anderes: der Vertreter des modernen Virtuosentyps schafft seine Ornamente weiterhin in romantischem Überschwang seiner Freude an der absoluten Beherrschung des Handwerklich-Technischen in der Kunst, gliedert aber — meist selbst Komponist und Interpret in einer Person — das Arabeskenmaterial als Produkt seiner virtuosen Überlegenheit organisch seinem Satz ein.

In Auswirkung dieser Gestaltungsprinzipien bescheidet sich das ornamentale Element nun nicht mehr mit der äußerlich-schmückenden Begleitung einer einfachen Grundform, sondern ergreift selbst das innere Wesen des musikalischen Geschehens in beständiger Wechselwirkung mit Rhythmik, Harmonik und Melodik.

Die Ursache ist, wie bei jeder künstlerischen Erscheinungsform, eine allgemein geistesgeschichtliche: während es für die klassische Epoche charakteristisch ist, alles Zufällige, Zeitbedingte abzustreifen oder dem motivischen Geschehen einzuordnen, strebt die neue Generation zum Besonderen, zum Einzelfall. In der Musik wirken dem Prinzip architektonischer und metrischer Bauformen die Tendenzen der harmonischen Verfeinerung, chromatischen Färbung, rhythmischen Lockerung, überhaupt die Kompositionsmittel des subjektiven Effektstils entgegen. Förderlich war dieser Entwicklung zweifellos auch der Einfluß virtuoser Ziermittel.

Bedeutsame Anregungen verdankt die Epoche dem Mozart-Schüler Joh. Nep. Hummel (1778—1837). Die fis-moll-Sonate dieses Meisters weist mit ihrem Klangzauber und ihrer eindringlich leidenschaftlichen Sprache bereits in eine künftige Zeit. Seine Passagen sind aufgelockerter, gerundeter, kurvenhafter als die seines großen Lehrers; die Grenze zwischen Melodie und Passage beginnt bei ihm zu fallen. Anstatt der plastisch gegliederten Melodieabschnitte überwiegt die Entfaltung einer buntgestaltigen rhythmischen Elastizität, anstatt der glatt verlaufenden Skalenornamentik der Klassik eine chromatisch durchsetzte Linienflüssigkeit.

In anderer Weise als Hummel weist John Field (1782—1837), ein Komponist der englischen Schule, auf Chopinsche Ausdrucksgebung hin und zwar durch seine mehr lyrisch-ornamentale Begabung. Die 18 Notturnes dieses Meisters werden stets als Vorgänger von Chopins Kompositionen bezeichnet. Im Aufbau sind sie denkbar einfach: eine kantable Melodie wird mehrere Male sehr virtuos, doch ohne besondere harmonische Raffinements, dafür mit um so mehr Verzierungen, variiert. Die wirksamen Begleitfiguren der linken Hand (sehr viel Triolenrhythmen), deren Spitzentöne sich häufig mit der Melodie zur tonschönen Terzen- oder Sextenparallelität vereinen (vgl. Nott. IV, B-dur), die zarten Fiorituren und biegsamen Linien in der melodischen Führung, ja selbst der Klaviersatz stehen dem Stil des großen romantischen Ornamentikers bereits sehr nahe.

Auch auf anderen instrumentalen Gebieten erhielt der virtuose Zierstil dieser Zeit einen hohen Auftrieb. Louis Spohr (1784—1859) ließ seine reiche ornamentale Phantasie auf der Violine lebendig werden. Seine Gei-

genkantilene, bei der er selbst auf das Vorbild des italienischen Gesanges hinwies, ist nicht etwa nur eine in zierlichem Rankenwerk verborgene Melodie; sie bildet eine völlig in sich geschlossene Linie, bei der kein Ton, kein Vorschlag nur Verzierung ist, sondern in allem ein einziges singendes, blühendes, schwelgerisches Leben fließt. Das sehr fortschrittliche Durchdringen dieser ornamentalen Momente mit neuartigen harmonischen Farbwirkungen (weiche Vorhaltstechnik, chromatische Fortschreitungen, frei eintretende dissonierende Harmonien) macht ihn zu einem der wichtigsten Wegbereiter Friedrich Chopins.

Die starke Verbundenheit Chopins mit dem Stil der Wiener Klassik und der deutschen Frühromantik geht sicherlich auf manche Anregungen seines Warschauer Kompositionslehrers Joseph Elsner[9]), eines gebürtigen Deutschen zurück. Sein Personalstil ist jedoch durch ein Moment bedingt, das in der Kunstmusik zum erstenmal mit dieser Kraft zum Ausdruck gelangt und in der Folgezeit zahlreiche nationale Schulen hat erstehen lassen: die heimatliche Verbundenheit.

Es gehört zum Wesen der Romantik, daß sie im Ausdruck des Volksgeistes die Wurzeln ihrer Kunst sucht und sie in stilisierter und potenzierter Form zu idealisieren strebt. Mit ähnlichen Zielen wie unsere deutschen Volkslied- und Märchensammler (Arnim, Brentano, die Brüder Grimm) befaßte sich auch die junge Generation Polens[10]). Allen voran wurde Chopin zum Künder des polnischen Wesens; sein gesamtes künstlerisches Schaffen, insbesondere auch wieder seine ornamentalen Ausdrucksformen, spiegeln die Physiognomie seiner Nation. In der autochthonen Kunst fand er, der technische Meisterschaft erreicht, der die Eindrücke der klassischen und frühromantischen Musik in sich aufgenommen hatte, jene Sphäre, in der er

---

[9]) Elsner, 1769 in Grottkau als Sohn eines Instrumententischlers geboren, 1854 in Warschau gestorben, studierte zunächst Medizin, erst später ging er zur Musik über. 1799 Violinist an der Theaterkapelle in Brünn, 1792 Theaterkapellmeister in Lemberg, 1799 Warschau, wo er 1821 ein Konservatorium begründete, in dem Chopin von 1826—1829 studierte. Seine Werke umfassen Opern, Oratorien, Sinfonien, kleine Instrumentalstücke, sehr viel kirchliche Kompositionen.

[10]) „In der Tat ist ja das Slaventum gerade durch die Philosophie der deutschen Romantik und durch ihre Wirkung in Rußland zur Selbstbesinnung gebracht worden, und die polnische Romantik darf als klassische Dichtung der Polen angesehen werden, im Sinne der stärksten Formgebung des Nationalgeistes, während die vorangehende Klassik in Polen nur eine Nachahmung des französischen Klassizismus war." (Petersen, Julius: „Wesenbestimmungen der deutschen Romantik" Leipzig 1926.)

Eine Reihe begeisterter Vaterlandsverehrer: Literaten (darunter der Balladendichter Mickiewicz, auf dessen Anregung Chopin seine Ballade in g-moll op. 23 erfunden haben soll), Maler, Musiker, Politiker u. a., trafen sich im Salon des Dichters K. Brodzinski. In diesem Kreise kamen die nationalen Probleme zur Sprache. Auch der 16jährige Chopin wurde da eingeführt und hatte Gelegenheit, seine Begeisterung für alles, was das Polentum betraf, zu vertiefen.

seinen Individualstil voll und ganz entfalten und ausleben konnte — jene Sphäre, die uns heute als das typisch „Chopinsche" geläufig ist.

Zwar konnte der junge Chopin, was die Aufnahme nationaler Motive betrifft, bereits an das zeitgenössische Musikschaffen seines Landes anknüpfen[11]). Im Gegensatz zu diesem begnügte er sich aber nicht mit der fallweisen Einflechtung populärer slavischer Melodien, sondern erfaßte die musikalischen Äußerungen des polnischen Charakters in ihrem innersten Wesen.

Eigentümlich ist der polnischen Musik vor allem die scharfe Akzentuierung der sonst leichten Taktteile — des zweiten Viertels im Mazur, des dritten Taktviertels im Kujawiak, der unbetonten Achtel des Krakowiak ($^2/_4$-Takt) u. ä. — sowie die überaus häufige Anwendung der Triole (entweder in gerader Richtung — auf- oder absteigend — oder in Wechselnotenform).

Bezeichnend ist ferner die Vorliebe für Kirchentonarten, übermäßige und verminderte Intervallfolgen (die Lydische Quart wird besonders gern bevorzugt), Orgeltonbildungen und charakteristische Musette-(Dudelsack-)Wirkungen.

Der im slavischen Charakter liegenden Neigung zu Prunk und Verschwendungssucht entspricht der Reichtum an Verzierungen.

Alle diese Elemente sind für Chopins Individualstil bedeutend.

Eines der wichtigsten Momente, die für den Stil eines Komponisten grundlegend sind, ist seine besondere Fähigkeit in der Beherrschung des handwerklich-technischen Materials. (Spohr, Schumann, Paganini u. a.)

Obwohl unsere Zeit mit der Romantik noch vielfältige innere Bindungen hat, hat sie durch das Verfließen eines Jahrhunderts eine

---

[11]) In der Frühzeit des polnischen Opernschaffens (Kamienski: „Simplicité verteuse" 1778, „Sophie ou les amours de village" 1779, Steffani: „Cracoviens et montagnards ou le murache" 1794) ist das Einflechten polnischer Tänze und Themen (Polonaise, Mazur, Krakowiak, Oberek, Kujawiak) bereits zu bemerken. Kamienski und Steffani begannen durch die Kombination des italienischen Opernstils mit polnischen Motiven die Entwicklung eines neuen Genre (vgl. Jachimecki: „Südliche Einflüsse in der polnischen Musik". KIMG III Basel 1906 S. 156). Elsner (1769—1854) und Kurpinski (1785—1857) griffen zu Anfang des 19. Jahrhunderts diese Ideen auf, vertieften sie und schufen die Form der historischen Oper.

Auch die übrige polnische Kunstmusik pflegte gern das nationale Element durch Tänze, besonders Polonaisen, zu symbolisieren. A. Dankowski (um 1750) konstruiert die Einleitung des 1. Satzes seiner D-dur-Symphonie im Polonaisenrhythmus, A. Milwid gibt dem langsamen Satz seiner Symphonie die Form einer polonaisenhaften „Rèverie".

In der Klaviermusik war das berühmteste Polonaisenwerk die 12 Kompositionen des Fürsten Michael Kleophas Oginski, eines Dilettanten, in denen der rhythmische Charakter sehr fein durchgeführt ist, die aber melodisch wie harmonisch noch sehr weit von der Chopinschen Polonaise entfernt sind. Auch Elsner und Kurpinski schrieben Polonaisen. Die Werke des ersteren (2 Hefte mit je 14 Nummern) weisen in einzelnen Zügen bereits auf den großen Vollender dieser Form hin.

Blickrichtung gewonnen, die allzu befangene Urteile ausschließt. Chopins Gestalt tritt so für uns immer mehr, einerseits als Endpunkt und Krönung der voraufgegangenen Pianistengeneration, andrerseits als Anfangsglied einer neuen, von ihm ausgehenden Kette der klavieristischen Entwicklung hervor. Mozarts, Webers, Hummels und Fields perlende Brillanz hat er sich zu eigen gemacht, aus den zwar inhaltlich weniger bedeutenden, für das Erlangen einer unübertrefflichen Geläufigkeitstechnik dafür sehr geeigneten Errungenschaften der zeitgenössischen Virtuosenkomponisten (mit denen er zum Teil in persönlicher Beziehung stand: Czerny, Kalkbrenner, Pixis u. a.) schöpfte er Anregungen; in dem Klangideal eines Beethoven und Schubert fand er das Vorbild für die Ausbildung seines auch bei größter Vollstimmigkeit immer noch „singenden" Klaviersatzes.

Auf diesen Grundpfeilern errichtete er das Gebäude seiner epochemachenden Technik, bildete das Ererbte weiter, bereicherte das Instrument um neue Ausdrucksmöglichkeiten und erfand selbständig der Eigenart seines Klangkörpers entsprechende Formen[12]).

Chopin gehört zu den Komponisten, die die engste Verbundenheit mit dem Instrument, das sie virtuos beherrschen, hatten, bei denen die Entfaltung der künstlerischen Gedanken zum großen Teil durch die mechanischen Bedingungen des Spielapparates verursacht ist. Seine Werke zeichnen sich in jeder Hinsicht durch eine ideale klavieristische Schreibweise aus. So baut er auf dem engen Nebeneinander von schwarzen und weißen Tasten seine charakteristischen chromatischen Tonfolgen auf, so regte ihn die chordische Natur des Instrumentes zur Erweiterung der vollangeschlagenen, gebrochenen oder figurierten Akkorde an. Genial erfühlt das Abwägen akustischer Momente. Dem Klangcharakter der damaligen Instrumente entsprechend, deren untere Regionen noch nicht den vollen Ton unserer heutigen modernen Flügel erreichten, führt Chopin die Begleitstimmen häufig in Oktaven, verstärkt sie durch Baßvorschläge (Polonaise fis-moll T 329) oder Arpeggien (Fantasie f-moll) und stei-

---

[12]) Die Eigentümlichkeit jeder historischen Spielart läßt sich vom kunstwissenschaftlichen Standpunkt aus am zweckmäßigsten als das Ergebnis des Zusammenwirkens einiger weniger Komponenten begreifen. Ihre Zusammensetzung kann (je nach Stärke und Stellung bestimmter Einzelfaktoren) recht mannigfaltige Klang- und Spielformen ergeben. Der Fülle dieser Möglichkeiten pflegen wir durch die Unterscheidung verschiedener „Personal"- oder „Zeitstile" gerecht zu werden. Diese Komponenten sind:

1. Die durch den Bau der Instrumente bedingte Spielart (mechanische Komponente).
2. Die anatomische Beschaffenheit der Hand (physiologische Komponente).
3. Die Freude am Bewegungsspiel der Hand als solchem und am sinnlichen Wohlklang des tönenden Spielwerks.

Das Wechselspiel und die immer wieder neuartige Auseinandersetzung dieser Komponenten charakterisiert den Personalstil Chopins wie jede andere historische Auseinandersetzung mit den Problemen des Klaviers.

gert den Klangreichtum vor allem durch eine differenzierte Pedaltechnik. — „Manieren" zur Klangverlängerung und -belebung kann auch der moderne Klavierkünstler nicht entbehren. Die weitgespannten Begleitfiguren (Notturnes), breit arpeggierten Akkorde (As-dur-Ballade op. 47) sowie auf verschiedene Oktavlagen aufgeteilte melodische Linien verraten das Bestreben, das Klavier in seiner ganzen Klangbreite auszunutzen und dem ornamentalen Bedürfnis dienstbar zu machen.

Mit dem ihm eigenen, über das rein virtuosische hinausgehenden Fingerspitzengefühl errichtet Chopin aus den verschiedenen Nüancierungsmöglichkeiten des Klaviertones ein reich gegliedertes System. Die ornamentalen Wirkungen von legato und staccato, der Zauber der eigentümlichen Farbengebung von sotto voce, smorzando usw., alle Intensitätsgrade vom pp bis zum fff sind Komponenten des Chopinschen Klangideals. Das oberste Ziel ist stets die vollendete Schönheit des Tones, das Prinzip seines Spiels: größte technische Schwierigkeiten durch bequemste Spielart zu bewältigen; die absolute Beherrschung des anatomischen Spielmechanismus war die unerläßliche Vorbedingung[13]).

In allen technischen Zügen spiegeln Chopins Werke seine eigene Spielweise getreu ab. In buntestem Wechsel entwickelt der Virtuose sowohl allgemein klavieristische als auch ornamentale Bildungen, die hier die ganze Hand, dort nur ihre innere oder äußere Hälfte beschäftigen, Bildungen, bei denen bald der Daumen, bald der kleine Finger Hauptträger der pianistischen Brillanz ist.

Wie der romantische Ornamentiker die motorischen Fähigkeiten der Hand in neuem Sinne auswertet, ergeben sich ihm auch aus deren Spannungsmöglichkeiten mannigfache technische Anregungen für die künstlerische Gestaltung. Allein die schon von Mozart und Beethoven reich ausgebildete Oktaventechnik, die noch in

---

[13]) Chopins Hand, die — nach einem Gipsabdruck zu urteilen — zwar klein und schmal in ihren Größenverhältnissen, doch sehr fein und ausdrucksvoll gegliedert war, scheint prädestiniert gewesen zu sein für die vielgerühmte Zartheit seines Spiels, sowie für die Entfaltung größten virtuosischen Glanzes. Nach Kleczinski („Fréderic Chopin. De l'Interpretation de ses ouvres." Paris 1880 S. 36 ff.) bezeichnete er als ihre natürlichste Stellung selbst diejenige, in welcher die Finger der rechten Hand auf die Tasten e — fis — gis — ais — h, vom Daumen ausgehend aufwärts und in der linken, ebenfalls vom Daumen ausgehend, auf c — b — as — ges — f gesetzt werden. Jeder Finger erhält die seiner anatomischen Beschaffenheit entsprechende Ausbildung auf dem Fundament eines bis ins Detail ausgearbeiteten Fingersatzes. Er ließ seine Schüler unentwegt Übungen machen, die Unabhängigkeit und Gleichheit sichern sollten. Das geht bis zum unbedenklichen Gebrauch des Daumens auf schwarzen Tasten, eine Neuerung, die den Widerspruch der damals berühmten Pianisten erweckte. Kalkbrenner riet ihm selbst, noch drei Jahre bei ihm Unterricht zu nehmen, um den nach seiner Ansicht fehlerhaften Fingersatz zu korrigieren.

größerem Umfange für die Webersche Brillanz (Konzertstück f-moll op. 79) und die Virtuosenliteratur um die Jahrhundertwende bedeutend wird, erhält bei Chopin eine besondere Note durch seinen 4—5-Fingerwechsel auf schwarzen und weißen Tasten. Über diesen Umfang hinausgehende größere Spannungen sind weiterhin technische Momente, die seine Phantasie befruchten, die seinem Wunsch, einen möglichst weiten Tonraum mit einem Griff zum Erklingen zu bringen, entgegenkommen. Allerdings steht er damit nicht vereinzelt da. Weite Dehnungsakkorde und -arpeggien, Undezimen und Duodezimen wurden bereits von den Vertretern des brillanten Stils gern gebraucht (Liszt, Hummel, Kalkbrenner).

Die hier nur in einigen Zügen skizzierten handwerksmäßigen Gegebenheiten weisen dem Komponisten manche Wege für die Entfaltung seiner schöpferischen Tonsprache.

Vielfach sind die ornamentalen Momente aus der Freude am natürlichen Bewegungsspiel der Hand entstanden zu denken. Die Manieren der Frühwerke (die den d-moll-Dreiklang verbindenden Schleifer der Polonaise d-moll op. 71 Nr. 1 T 9 [1827], die Doppelschläge des Rondo op. 1. [1828], die Triller der Variationen über „La ci darem la mano" op. 2. [1828]) bedeuten häufig nichts weiter als Fingerfertigkeitsbestandteile. — Ferner greift der Reichtum an Figuren auf das virtuose Beherrschen des Spielapparates zurück. Hier vor allem findet Chopin durch geniale Verbindung von Altem und Neuem aus der Fülle der ihm zu Gebote stehenden Mittel seinem Ausdrucksbedürfnis entsprechende Lösungen. Neben dem überlieferten Gut vorangegangener Stilepochen (vergl. die rollenden Figuren der d-moll-Polonaise op. 71/1, in denen wir die Marpurgschen „Setzmanieren" wiederfinden, oder die Webersche Manier der aufsteigenden Dreiklänge mit beginnendem Unterhalbton) ist auch da seine persönliche Freude am virtuosen Spiel nicht die geringste Ursache des Formenreichtums.

Beispiele für die Entfaltung von Spielarten auf der Basis der persönlichen manuellen Fertigkeiten sind Figuren, denen der $\frac{5}{2}$-Fingersatz zugrunde liegt[14]), wie im 1. Satz des Konzertes in f-moll op. 21[15]) oder solche, die die Gelenkigkeit im Wechsel zwischen dem 1. und 5. Finger (speziell den Daumenwechsel auf schwarzen Tasten) auswerten wie die Schleuderbewegungen T 100/101 der Romanze im Konzert e-moll op. 11. Häufig ist eine gewisse Gleichförmigkeit von Bewegungsform und Kleinrhythmik zu verfolgen (Impromptu Fis-dur op. 36 T 94 ff, Fantasie-Impromptu op. 66 T 13 ff).

---

[14]) Ähnliche Figuren sind bei Moscheles im Konzert E-dur op. 64 zu finden.

[15]) Weitere Beispiele: Allegro de Concert op. 46, 100 ff., Prélude op. 28/10, Rondo op. 16.

Virtuosen Ursprungs sind weiterhin Dreiklangbildungen, die wie im Notturne op. 31/2 (T 2) und op. 15/2 (T 1) die an der Ausführung der Melodie eigentlich unbeteiligten Finger beschäftigen, indem sie sie harmoniefüllende Töne übernehmen lassen oder zweistimmige Führungen, die wie im Notturne op. 27/1 (T 22) durch gleichzeitige Zuteilung verschiedener technischer Aufgaben an die einzelnen Finger einer Hand der Freude an der ornamentalen Bewegungsfülle Rechnung tragen.

So sind musikantischer Spieltrieb und Schwelgen im Wohlklang des tönenden Spielwerks immer zu gleichen Teilen an der Gestaltung des Werkes beteiligt.

Einen vollständigen Begriff von den Mitteln und Wegen seiner Virtuosität geben seine Etüden. Die fast an die der Bachschen Inventionen erinnernde Problematik ist: innerhalb eines instruktiven Rahmens zur Geistigkeit des künstlerischen Inhalts zu gelangen. Das ist es auch, was sie über die damals in Mode stehende Etüdenliteratur erhob.

B. Die Übernahme der überlieferten ornamentalen Grundformen durch Chopin.

Unter den Begriff O r n a m e n t i k fallen in der Musik zweierlei Gattungen:

1. Den Haupt- und Nebennoten aufgesetzte Melismen und Tonformeln, die im Laufe der Jahrhunderte zu stereotypen Floskeln erstarrt sind und durch semeiographische Zeichen angedeutet werden.
2. „Diejenigen Manieren, welche von uns selbst müssen erfunden werden und von eines jedweden Einfällen dependieren, welche seynd (1) die Melodie, (2) die Passagien und (3) die Harpeggiaturen oder gebrochenen Sachen". (Heinichen[16].)

Den ästhetischen Grundanschauungen des 17. und 18. Jahrhunderts zufolge gelten sowohl die ersteren, unter dem Namen „wesentliche Manieren"[17]) oder „Spielmanieren" gelehrten Verzierungen, als auch die Gruppe der „willkürlichen" oder „Setzmanieren" als unbedingt notwendiges Erfordernis eines guten Vortrags — teils bedingt durch die Mängel im Instrumentenbau, teils rein künstlerisch verwertet als Zusatz zu dem vorhandenen Gesang, der der Komposition „das noch anklebende Rauhe benehmen soll"[18]). Nicht zuletzt als Folge der künstlerischen Freiheit des nachschaffenden Virtuosen war die Ver-

[16]) Joh. Dav. Heinichen: „Anweisung zum Generalbaß" 1711, § 4 S. 552. Als „besondere Manier" der zweiten Gattung führt Heinichen noch die Imitation an.

[17]) Joh. Joach. Quantz: „Versuch einer Anweisung, die Flöte traversière zu spielen." Berlin 1752.

[18]) Fr. W. Marpurg: „Anweisung zum Klavierspielen" 1755.

zierungspraxis aller Zeiten jedoch in unaufhörlichem Fluktuieren begriffen und ihre Zeichensprache so verschiedenartigen Deutungen ausgesetzt, daß ihr mit einigen summarischen Formeln nicht beizukommen ist. Vor allem das 17. und 18. Jahrhundert haben ein kompliziertes System der Ornamentik geschaffen[19]), dessen genaue Erschließung heute noch zu den schwierigsten Problemen der Musikwissenschaft gehört. Aus der modernen Musik beginnt dagegen die umfassende Bedeutung des Formelwesens zu schwinden. Insbesondere die Romantiker wenden sich von dem mehr äußerlich konventionellen Zierapparat des Barock und Rokoko ab[20]). Sie haben die ehemals spontan geübten Vortragseffekte in ihre Melodik verschmolzen und notieren sie wie alles andere. Die alte ausgedehnte Semeiographie wird nun auf die Marken tr (Triller), ~~ (Pralltriller), ~ (Doppelschlag) und ♪ (kurzer Vorschlag) beschränkt. Alle übrigen ausschmückenden Tonformeln (Doppelvorschlag, Schleifer, Schneller usw.) werden als Nebentypen diesem System eingeordnet. Sämtliche im 19. Jahrhundert geborenen Tonsetzer bedienen sich dieser vereinfachten Symbolik. Grundsätzlich Neues vermögen selbst die größten Vertreter der Brillanz (Thalberg, Liszt) nicht mehr hinzuzufügen.

Eine besonders vielseitige Ausprägung des althergebrachten Manierenrüstzeugs kennzeichnet das Schaffen Friedrich Chopins.

Hinsichtlich der Ausführung seiner Ornamente sind wir in den meisten Fällen in der Lage, uns auf authentisches Material stützen zu können, und zwar nicht allein auf das, was Chopins persönlicher Schüler Mikuli im Druck veröffentlicht hat[21]), sondern auch auf die direkten Mitteilungen des Pariser Konservatoriumsprofessors G. Matthias[22]) der fünf Jahre lang des Meisters Unterricht genoß und von Charles Hallé, der ihn häufig spielen hörte. Aus allen deren zuweilen recht unterschiedlichen Angaben geht jedoch hervor, daß der Autor selbst in der Befolgung seiner Prinzipien nicht allzuviel Konsequenz bewies. Allerdings sind die vielen Abweichungen in den verschiedenen Ausgaben bei Chopins Eigenart, stets an den Werken zu feilen und zu verbessern, nicht weiter verwunderlich. Weder die Autographen untereinander, noch die deutschen, französischen und englischen Originalausgaben stimmen überein. Als einzig unumstößliche Regel läßt sich der Satz aufrechterhalten: „Musikalische Linien dürfen nicht zerstört werden".

---

[19]) Vgl. die „Explikation unterschiedlicher Zeichen, so gewisse Manieren zu spielen andeuten" aus Joh. Seb. Bachs Klavierbüchlein für seinen Sohn Friedemann, 1720.

[20]) Siehe oben S. 11.

[21]) Aufschlußreich ist die Ausgabe des Notturnes in Es-dur op. 9/II. „Mit des Autors authentischen Verzierungen" Leipzig. Kistner in der Reihe: „Chopins Pianoforte-Werke revidiert und mit Fingersatz versehen, zum größten Teil nach des Autors Notierungen", herausgegeben von Charles Mikuli, Bd. I bis VIII.

[22]) Siehe deren Ausgaben. Vieles beruht auch auf mündlicher Tradition aus Chopins großem Schülerkreis.

Sicher liegt der geschilderten Freizügigkeit in der Wahl der Schmuckmittel nichts anderes als die grundsätzliche Abneigung des Romantikers, sich durch irgendwelchen Formelzwang festlegen zu lassen, zugrunde.

*

Aus der Mannigfaltigkeit der Formen des Chopinschen Ornamentalsystems sind die in seiner Zeit üblichen Grundlinien herauszuschälen.

Die Vorschläge, bei denen Chopin wie seine Zeitgenossen größtenteils die Antizipation als Norm beobachtete, begegnen in seinen Werken in einfacher und doppelter Form; d. h. entweder wird dem verzierten Ton seine obere oder untere Nebennote vorangestellt (einfacher Vorschlag) oder er wird durch ein harmonisches Intervall eingeführt. Sie werden so kurz angegeben, daß sie nahezu mit dem Hauptton zusammen erklingen. Auch der alte subtrahierende Vorschlagstyp fehlt nicht in Chopins ornamentaler Diktion. Allerdings muß zugegeben werden, daß die Wirkung dieses überlieferten Vortragseffektes weit mehr im Notenbild als im Gehörseindruck erreicht wird. Nicht selten tritt sogar der Fall ein, daß die Ausführung des Vorschlags in der Zeit der Hauptnote harmonisch und akustisch auf Widerstände stößt und die durch das Schriftbild verlangte Wiedergabe unmöglich macht. Man möchte glauben, daß der Autor dabei eine orthographische Ungenauigkeit begangen hat, indem er die alte Bezeichnung zuweilen auch da übernahm, wo sie gar nicht mehr mit seinem modernen Empfinden übereinstimmte. Für die Seltenheit, mit der das Subtraktionsprinzip damals schon angewandt wurde, spricht überdies die Tatsache, daß in allen Fällen, wo es verlangt wird, in der Notierung eine ausdrückliche Bezeichnung dafür steht. Beispiele für diesen sogenannten „lombardischen Geschmack" finden wir in der Polonaise cis-moll op. 26/I und in der Mazurka op. 17/IV. Der doppelte Vorschlag, in der alten Schultheorie unter dem Namen „Anschlag" gelehrt, stellt der Hauptnote untere und obere Sekunde voran und bedeutet nichts weiter als eine harmonische Steigerung der einfachen Form. Auch größere Intervalle (Quart, Quint, Sext, Sept) können die Hauptnote vorbereiten. Kombinationen des einfachen mit dem doppelten Vorschlag zur Steigerung der ornamentalen Bewegtheit schreibt Chopin gern in den Notturnes (z. B. in op. 37/I T 5,14) und in den reich verzierten langsamen Sätzen der Konzerte und Sonaten.

Einen anderen Grundtyp der musikalischen Zierkunst hatte die alte Lehre folgendermaßen definiert: „Wenn der aus einem Terzsprunge bestehende Anschlag mit der übersprungenen Note ausgefüllt wird, so erhält man den sogenannten 3-fachen oder 3-notigen Schleifer"[23]). Chopin notiert diese Manier, die er nach alter Tra-

[23]) Hiller: Anweisung zum musikalisch zierlichen Gesange. IV, § 17 S. 56.

dition auch in der Schreibart zu 2 Noten und in punktierter Form gebraucht, ebenfalls in kleinen Ziernötchen. Sie dient ihm meist zur Verbindung auf- oder absteigender Sprünge (in der d-moll-Polonaise op. 71/I T 9 verbindet die 2-notige Schleiferfigur den absteigenden d-moll-Dreiklang) oder als Einleitung in einen Triller (Allegro de Concert, op. 46 T 137: 3-notige Form).

Das mit den Vorschlägen verwandte Harpeggio deutet Chopin mitunter noch so:)[24]) oder durch die Schlangenlinie } an. In den meisten Fällen schreibt er es jedoch sorgfältig in kleiner oder großer Notenschrift aus. Es geht ihm ja nirgends allein um das Suchen nach Beweglichkeit und Tonfülle, sondern er beabsichtigt mit seinen Ornamenten zugleich stets wesentliche harmonische und rhythmische Effekte, deren viele Nuancen sich nicht durch die hergebrachte Zeichensprache allein bestimmen lassen. Beispiele für sein Harpeggio enthalten das Notturne op. 37/I, die Ballade As-dur op. 47, die große Einleitungskadenz der Polonaise-Fantasie op. 66 u. a. Die Wirkung dieser wie aller übrigen Zierformen variiert stets gemäß dem Zeitmaß und dem Charakter des Zusammenhangs.

Von jeher war der Triller diejenige Manier, in der die Virtuosität ihre glänzendsten Triumphe feiern konnte. Auch bei Chopin findet der musikantische Spieltrieb immer neue Anregungen durch dieses Ornament. Wie üblich besteht der große Triller (geschrieben: tr.) in dem Oszillieren zwischen dem Hauptton und dem darüber liegenden Ganz- oder Halbton und kann sowohl mit der Haupt- als auch mit der Hilfsnote begonnen werden. Seine Ausführung hat sich wiederum den Gesetzen der melodischen Kurvatur unterzuordnen. Mit der oberen Sekunde setzt er zumeist dann ein, wenn der getrillerte Ton bereits unmittelbar vorher erklungen war (Bolero op. 19 T 115, 116, 117, 3. Viertel). Soll er dagegen in der Hauptnote eintreten, so ist dies durch einen vor die verzierte Note gestellten kurzen Vorschlag angedeutet (Allegro de Concert T 130: das Vorschlagsnötchen steht auf der gleichen Stufe wie die Hauptnote). Versteht sich der Trillerbeginn mit der Hauptnote von selbst aus dem Gang der Melodie, so fehlt eine genauere Bezeichnung ganz — also besonders dann, wenn die Verbrämung in eine stufenmäßig absteigende Bewegung eingeflochten ist (Nott. op. 15/II Fis-dur T 7, ferner Nott. op. 9/II Es-dur T 6/7 u. a.). Zur Steigerung der Klang- und Bewegungsfülle stellt Chopin gern einen 3-notigen Schleifer vor den verzierten Ton. — Die Beendigung des Trillers hat Chopin durchgehend durch das Notieren von Nachschlagsnötchen fixiert. Wo es Kompositionscharakter und Bravour verlangen, wachsen diese häufig zu

[24]) Unzählige Belege dafür in den Notturnes op. 32/1 (Anfangs- und Schlußtakt), op. 48/1 (Mittelsatz, zuweilen 11-stimmige Akkorde wie in Takt 31), im Seitensatz der b-moll-Sonate (I. Satz) u. a. Kompositionen.

Doppelschlägen oder brillanten Passagen an (Allegro de Concert T 163, 236). Durch Hinzufügen einer zweiten Stimme gewinnt die Manier noch erheblich an Brillanz. Die in der damaligen Virtuosenmusik sehr beliebten Terzen- und Sextentriller arbeitet Chopin ebenfalls gern in seine Werke ein (Etüde op. 25/6, Notturne op. 27/I, Allegro de Concert T 179—180: 2 Terzenpaare). In der Polonaise-Fantasie läßt er einen einfachen (T 198) über einen Sextentriller (T 199/200) bis zur Dreistimmigkeit in Sextakkorden anschwellen (T 201—202) und erreicht damit gleichzeitig eine gewaltige dynamische Steigerung. Auch von der alten Trillerkette macht er reichlichen Gebrauch. Beispiele absteigender Kettentriller enthalten die Barcarolle op. 60 T 104, das Larghetto des f-moll-Konzertes, T 70/71; aufsteigende schreibt er im Nott. op. 55/2 T 34, in der Polonaise op. 44 T 20. Mit einer zweiten Stimme kombiniert er dieses gesteigerte Ornament noch in der Introduktion der Variation op. 2 T 63, der f-moll-Ballade op. 38 T 157 und in der Polonaise-Fantasie.

Oft ist da, wo das Zeichen tr steht, nicht der große Triller, sondern nur das einmalige Hin- und Herschwingen zwischen Haupt- und Nebennote gemeint (Mazurka op. 7/1 T 3: tr über dem Melodiehöhepunkt b auf dem 2. Taktviertel), das man gewöhnlich als Pralltriller zu bezeichnen pflegt. Diese letztgenannte Manier ist wegen der Ungenauigkeit der Notierung von jeher der Gegenstand häufiger Irrtümer und ein Grund zu vielen musikalischen Streitigkeiten gewesen. Die Marke ∿ kann nämlich sowohl den subtrahierenden Pralltriller als auch den antizipierenden Schneller bedeuten[25]). Die Komponisten haben die Wahl zwischen diesen beiden Manieren fast stets den Ausführenden überlassen. Deutliche Pralltriller schreibt Chopin im Notturne op. 27/2 T 16 u. a. und im Impromptu As-dur op. 29 T 1, Schneller im Walzer op. 18 T 92, 118 und im Notturne op. 32/2 T 27. In Zweifelsfällen kann bis zu einem gewissen Grade der Charakter der Komposition ausschlaggebend sein: im allgemeinen werden Praller mehr in langsamer, Schneller mehr in schneller, pointierter Bewegung stehen.

Die wohl am meisten von Chopin gebrauchte Zierform ist der Doppelschlag. Sein autographes Zeichen ∾ (im Druck ~) deutet die 4 Noten an, die der Hauptnote beigegeben werden. Es ist in der Regel die übliche Reihenfolge: oberer Hilfston, Hauptton, unterer Hilfston, Hauptton. Nach Mikuli wird der Doppelschlag meist gleichmäßig mit der durch ihn umschriebenen Note verschmolzen, so daß nicht der Eindruck einer aufgesetzten Verbrämung, sondern eine flie-

---

[25]) Es liegt also eine doppelte Verwechslungsmöglichkeit vor: einerseits Praller — Schneller, andererseits Praller — Triller. Außerdem ist noch eine andere Verwirrung durch den Vergleich mit dem längst veralteten Mordent möglich, der die verzierte Note mit Hilfe der unteren Nebennote umschreibt.

ßende melodische Linie entsteht (häufig in Quintolenform)[26]) (Nott op. 9/2 T 2, 5). Auch den früher sehr beliebten umgekehrten Doppelschlag finden wir in Chopins Formelschatz, aber nicht wie damals durch die umgekehrte Marke[27]), sondern einfach durch Schleifernötchen gefordert (Nott. op. 37/1 T 1, h-moll-Scherzo op. 20, Molto piu lento T 18). Chopin gebraucht hier wiederum vielfach kleine Nötchen und große Notenschrift durcheinander. Eine Norm für die Notierung ist nicht aufzustellen. Der immer lebendige Nuancierungsreichtum der Tonsprache unseres Meisters, der in ständiger Wechselwirkung mit seinen eigentümlichen rhythmisch-harmonischen Farbwirkungen steht, erforderte aber größtenteils die genaue Fixierung der Ziernoten. Feine Wirkungen erzielt er in der Kombination des Doppelschlages mit anderen Ornamenten. Im Notturne op. 37/1 T 10 und im Notturne op. 32/1 T 5 ist er durch einen kurzen Vorschlag erweitert. Mit dem Zusammenschluß von Doppelschlag und Pralltriller leitet Chopin den sehr beliebten „prallenden Doppelschlag" der alten Vortragspraxis weiter (Notturne op. 9/2 T 5, Notturne op. 37/2 T 7). Stilmomente, die den Einfluß der Wiener Klassik (Mozart, Hummel) aufweisen, sind Passagen, die mit dem Doppelschlag beginnen (Introduktion der Variation op. 2 T 14, der Fantasie op. 13 T 22, f-moll-Konzert op. 21 I. Satz T 10, 15, 23, e-moll-Konzert op. 11 II. Satz T 54). Für Chopins Individualstil ist ein kleiner Intervallsprung (kleine Terz, kleine Sext, reine Quart) nach Beendigung der Verzierung typisch (Notturne op. 32/1 T 3: kl. Terz, ebenso f-moll-Konzert Larghetto T 9, Polonaise cis-moll op. 26/1 T 66 linke Hand).

Die angeführten Beispiele liefern den Beweis, daß die fein differenzierte Verzierungsweise unseres Meisters im Prinzip die gleichen Wege einschlägt, die die jahrhundertelange Schmuckpraxis gebahnt hat. Freilich ist die Anlehnung an das alte Schema hier sehr elastisch und die Ausnahmen wohl zahlreicher als die Regeln selbst. Der Reiz seiner Ornamentalkunst beruht gerade in der individuellen, stimmungs- und situationsgemäßen Ausprägung des überlieferten Materials.

*

Naturgemäß mußten bei einem vom Klavier ausgehenden und ausschließlich für dieses schaffenden Tonsetzer die Ornamente bis zu einem gewissen Grade dazu dienen, den Charakter des Instrumental-

---

[26]) Vgl. die Ausgabe des Es-dur-Notturnes op. 9/2 „mit des Autors authentischen Verzierungen" von Mikuli (erschienen bei Kistner & Siegel, Leipzig).

[27]) Ph. E. Bach (a. a. O. II. Hauptstück, § 10) lehrt den „Doppelschlag von unten". Drucktechnische Verwechslungen führten im 19. Jahrhundert zu zahllosen Irrtümern beim Gebrauch dieser Manier.

klanges zu unterstreichen[28]), bzw. seine Mängel zu vertuschen. Obwohl dank der größeren dynamischen Schwellfähigkeit und stärkeren Klangfülle des modernen Flügels diese Funktion gegenüber älteren Epochen in ihrer Bedeutung erheblich zurücktritt, ist auch in Chopins Schreibweise der Einflußbereich mechanisch-physiologischer Kompositionsfaktoren nicht zu übersehen[29]). Durch meisterlichen Gebrauch des überlieferten Manierenrüstzeugs wiegt er den Hörer in dem Glauben, daß die Tonkraft des Klaviers noch größer sei als in Wirklichkeit. Darüber hinaus beruht die Bedeutung der Ornamentik Friedrich Chopins jedoch in einer vom Klavier oft unabhängigen Universalität der Denkweise. Häufig lassen seine Ziermittel Eindrücke aus der Vokalmusik vermuten. Bereits eine Richtung der frühromantischen Klaviervirtuosenmusik (Hummel, Spohr[30])) belebte den Klaviervortrag durch italienische Gesangsmanieren. Bei keinem dieser Meister ist jedoch die Verschmelzung der klanglichen Eigenart des Klaviertones mit den Grundnormen der gesanglichen Stimmführung so hervorragend geglückt wie bei dem „Sänger der Nacht", — wie Chopin von seinen Zeitgenossen genannt wurde[31]). Die genaue Kenntnis gesangsphysiologischer Grundsätze, seine Sicherheit in der naturgetreuen Nachahmung der menschlichen Stimme erwarb sich der junge Komponist durch das Anhören berühmter Gesangskünstler in Warschau[32]) und

---

[28]) Eine der Hauptfunktionen war immer das Verdecken der Klangarmut und die Verlängerung der Tondauer.

[29]) Siehe oben über das geniale Beherrschen des Spielapparates.

[30]) Der Geiger Spohr schuf auch eine Reihe von Klavierwerken (Sonaten u. ä.). Bei ihm ist die Verbundenheit mit der Gesangsmusik deshalb naturgemäß, weil der Violinist ebenso wie der Sänger gewohnt ist, monodisch zu denken.

[31]) Seiner Abstammung nach als Sprößling zweier Nationen, denen Gesang und Tanz von jeher den Ausdruck der gesamten Lebensbewegung darstellten, scheint Chopin geradezu prädestiniert zu sein, vokales Denken auf dem Klavier zu höchster Vollendung zu bringen. Sein Vater war Franzose, seine Mutter Polin. Bekanntermaßen zählen sowohl die Slaven als auch die Romanen zu den Völkern, denen eine außerordentliche Musikalität eigen ist.

[32]) Chopin berichtet begeistert über den Vortrag der Henriette Sonntag, die 1830 in Warschau gastierte: „Sie hat einige ganz neuartige Broderien, mit denen sie großen Eindruck macht, doch freilich nicht so wie Paganini, vielleicht deshalb, weil die Art kleiner ist. Man hat die Empfindung, als hauchte sie ins Parterre den Duft frischer Blumen, sie liebkost und besänftigt wonniglich, doch rührt sie selten zu Tränen. — Ihre Diminuendi sind das non plus ultra, ihre Portamenti sind entzückend, die Tonleitern, insbesondere die chromatischen aufwärts, berückend." (Brief an Titus Woyciechowski in Potuzyn am 5. Juni 1830.) — Als Parallele dazu vergleiche man Schumanns poetische Besprechung von Chopins Variationen op. 2, die er „unter Blumen eingesenkte Kanonen" nennt. (Schumann: Ges. Schriften I, S. 1. „Ein Werk II.")

Paris[33]). Ihre Vokalisen, der große Stil des Vortrags, überhaupt die Kantilenen, Passagen und üppigen Koloraturen der italienischen Oper (Bellini, Rossini[34]) usw.) beeindruckten seinen persönlichen Denkprozeß bis zur stellenweise unbewußten Apperzeption italienischer Stilfloskeln[35]). Chopin entdeckte den Belcanto des Klaviers.

Die Verwandtschaft zwischen Gesang und Klavier ist von Chopin so vorzüglich erfühlt, daß unschwer in seinen Werken die typischen Grundkategorien der italienischen Verzierungslehre aufzuweisen sind, wie sie die damals gebräuchlichen Gesangsschulen darzustellen pflegten[36]). Es handelt sich natürlich dabei nicht allein um die Einführung feststehender Koloraturfloskeln des musikalischen Ziergesanges, vielmehr vertieft er sich in die Physiologie der menschlichen Stimme und schöpft aus den Effekten, die sich aus ihrer Natur ergeben, neue Anregungen für sein instrumentales Schaffen.

Chopin ist der erste Komponist, der das Portamento auf das Klavier übertrug. Er erfaßt damit einen uralten, bereits in der Gregorianik wurzelnden Effekt[37]), der im italienischen Belcanto die Bedeutung eines bewußt angewandten Kunstmittels erhielt, das vornehmlich an Stellen erhöhter Leidenschaftlichkeit angewandt wurde Charakteristisch für diese Manier ist das flüchtige Berühren aller möglichen Zwischenstufen beim Fortschritt von einem Ton zum andern, „die Veränderung der Tonhöhe ohne Unterbrechung des Ton-

[33]) Die französische Hauptstadt besaß damals 3 Orchester und 3 Opern: eine italienische, eine französische und die Komische Oper, an denen eine Reihe hervorragender Stimmkünstler wirkten. „Der himmlische Gesang" der Pasta begeisterte den jungen Chopin, die Malibran, die mit ihrer Stimme spielend 3 Oktaven umfaßte, fand er „einzig und in ihrer Art bezaubernd". Frau Demoreau-Cinti zog er der Malibran vor, weil „letztere überraschte, während die Cinti entzückte und die chromatischen Tonleitern noch vollendeter sang, als der Flötist Toulu sie blies". (Mitgeteilt bei Niecks: a. a. O., I, S. 234.)

[34]) In der Ges-dur-Polonaise: Adieu! A. Wilhelm Kolberg! schreibt Chopin das Trio „nach einer Arie aus «Gazza ladre»" von Rossini, mit dem er persönlich freundschaftliche Beziehungen unterhielt. — „Chopin aime comme Rossini ces ardents cantabile, dont le pathos s'épanche avec une chaleur langoureux, qui portent jusquà une note culminante l'effet de leur passion offerte et retombent ensuite en une de leur suppliante passion." (Chantavoine: „L'italienisme de Chopin. 1912. S. 168.) — Vom Stil der italienischen Musik sind offenbar weiter die Barcarole und die Tarantelle beeinflußt.

[35]) Wie die großen Instrumentalisten aller Zeiten (vgl. z. B. Sylvestro die Ganassi: Opera institolata, 1535 Fontegara, Kap. I und XXXII, Quantz: Flötenschule 1752, Leopold Mozart: Violinschule 1756), empfahl Chopin seinen Schülern stets, sich große Sänger als Muster zu nehmen.

[36]) Eine damals berühmte Gesangsschule war die des Manuel Garcia-fils. G. unterscheidet innerhalb des canto fiorito den canto di agilità und den canto di maniera (man beachte die Paralelle zu den Spiel- und Setzmanieren der Instrumentalmusik). Letzterer begreift wiederum der anmutsvollen (canto di gracia), und den getragenen Gesang (canto di portamento) in sich.

[37]) Schleiftöne.

stromes" (Riemann)[38]). Auf dem Tasteninstrument ist das lückenlose Ineinanderfließen der Töne durch die begrenzte Aufteilung der Oktave in die 12 Stufen unseres Tonsystems naturgemäß nicht durchzuführen und spielte daher auch in der Klaviermusik bis zu Chopin keine Rolle. Der in jeder Hinsicht nach „Verunklärung" der Grenzübergänge strebende Romantiker wußte jedoch Hemmungen dieser Art zu überbrücken. Natürlich konnte auch er nicht die durch die Mechanik gesetzten Schranken niederreißen; es glückte ihm jedoch, durch geschickte Auswahl und konzentrierte Zusammenstellung der ihm zur Verfügung stehenden Kompositionsmittel der Sphäre des Gesanglichen sehr nahe zu kommen. Sein Portamento ist demgemäß, wie es sich in Anbetracht der Bauart des zur Verfügung stehenden Klangapparates von selbst versteht, natürlich nicht dem der Streichinstrumente und der menschlichen Stimme zu vergleichen, sondern kann lediglich eine sehr geniale Stilisierung der dort gebräuchlichen Formen sein.

Die Mittel, die zum Erreichen des gesteckten Zieles führten, sind nicht allein ornamentaler Natur, sondern tief in Melodik, Harmonik und Rhythmik verwurzelt. Da, wo die Manier nicht schon im Notenbild als solche kenntlich ist (durch kleine Nötchen ausgedrückt wie im Nott. op. 9/3 T 68/69 oder im Nott. op. 15/2 T 16/17 **[1]**), ist das Portamento chromatisch im Gang der Melodie aufgeteilt, ja es gibt sogar den Anstoß zu melodischer Weiterentwicklung (Walzer op. 64/2 T 11 ff **[2]**). Im Verfolg dieser Ausführungen wird wiederholt zu beachten sein, wie die für den Stil des polnischen Klaviermeisters kennzeichnenden chromatischen Linien, die rhythmischen Verschwebungen und harmonischen Alterationen im Zusammenhang mit dem Portamento zu verstehen sind.

Eine Reihe von Ausdruckseffekten, die auf monodische Denkweise schließen lassen, stellen sich in Chopins Stil als T o n r e p e t i o n e n verschiedenster Art dar. Die alte Klavichordpraxis kannte eine ähnliche Manier, die damals unter den Namen Bebung und Vibrato gelehrt wurde und die darin bestand, daß die angeschlagene Taste vor dem Verklingen zum Zwecke der Tonverlängerung oder Klangbereicherung nochmals berührt wurde. Diese Technik büßte mit der Verbreitung des Hammerklaviers, das ja ganz andere Möglichkeiten der Tonentwicklung bot, ihre Bedeutung ein. Es ist auch kaum anzunehmen, daß Chopin davon ausgeht, wenn er sie überhaupt

[38]) „Metrik und Rhythmik" S. 110; ferner Hiller: „Zierlicher Gesang" II. Kap., § 1 S. 11. „Den guten Gebrauch der Stimme bezeichnen die Italiener mit dem Kunstwort «Portamento». Sie verstehen darunter nichts anderes als das Aneinanderhängen der Töne, sowohl in der Fortschreitung, die stufenweise, als die durch Sprünge geschieht." § 2) „Das Wesentliche des Portamento oder Tragens der Stimme besteht darinne, daß man in der Fortschreitung von einem Ton zum andern keine Lücke oder Absatz, auch kein unangenehmes Schleifen oder Ziehen der kleineren Intervalle gewahr wird."

gekannt haben sollte. Dagegen ist eine direkte Linie von dem alten Trillo-Effekt der frühen Monodisten, der unbedingt Ausdrucksmanier gewesen ist und in dem Schaffen eines Caccini und Monteverdi von unnachahmlicher Empfindungstiefe zeugt, bis zu den Ausläufern des Bel canto im Anfang des vorigen Jahrhunderts zu verfolgen. Von Chopins unmittelbaren großen Vorgängern hatte Beethoven das Vibrato, allerdings auch bereits in etwas stilisierter Form, in seinen Kompositionsschatz aufgenommen; es wird bei ihm im Verein mit erläuternden Bemerkungen wie „schluchzend", „schmachtend" usw. (op. 69 Allegro; op. 106 Allegro; op. 110 Allegro) zur Auslösung außerordentlich starker Affekte gebraucht.

Auch diese Manier legt wieder Parallelen zwischen Chopins Klavierstil und den Grundnormen der gesanglichen Stimmführung nahe. So ahmt er mit der achtelmäßigen Aufteilung des g auf dem 2. Taktviertel des Es-dur-Notturnes op. 9/2 T 7 **(3)** eine gesangsphysiologisch bedingte Manier des menschlichen Stimmorgans: die Atemaufteilung nach einer lang ausgehaltenen (hier getrillerten) Note nach. Gern mischt er in solchen Fällen syllabische Wendungen in melismatische Phrasen ein. Ferner läßt sich unschwer eine Parallele ziehen zwischen den expressiven Tonwiederholungen in der Introduktion der Don-Juan-Variationen op. 2 T 16 **(4)** oder zwischen der Romanze des e-moll-Konzertes (T 29) und der glänzenden Parlandotechnik der italienischen Stimmkünstler. In dem leidenschaftlich drängenden Neuansetzen eines und desselben Tones innerhalb einer Phrase, mit dem stets eine dynamische Steigerung verbunden ist, findet das romantische Sichhineinsteigern in einen Gefühlsüberschwang entsprechenden Ausdruck. Beim Vergleich der mannigfaltigen Tonrepetionen Chopins begegnen wir weiterhin einer Art, die in der italienischen Gesangsmusik unter dem Namen cercar il tuono oder cercar la nota bekannt wurde. Dieses im Gesangsunterricht viel verpönte „Suchen des Tones", das jedoch die großen Sänger — als Beweis ihrer Kehlfertigkeit wie auch zur Ausdruckserhöhung — gern gebrauchten, macht Chopin sich ebenfalls zu eigen. Vor Sprüngen deutet er es meist durch einen Vorschlag an (Nott. op. 9 T 8 **[5]**). Das stufenmäßig eintretende cercar la nota notiert er dagegen in engem Zusammenhang mit der betreffenden Figur und prägt es hauptsächlich in folgenden 4 Typen aus: 1. Durch einfache Vorausnahme des folgenden Tones im Taktrhythmus **(6)** (e-moll-Konzert-Romanze T 64/65). 2. Durch Triolenbildung am Ende der Figur **(7)** (Nott. op. 27/2 T 53). 3. Durch Punktierung der Figur **(8)** (Nott. op. 9/2 T 10). 4. Durch Pausenpunktierung **(9)** (Ballade As-dur op. 47 T 14/15.) Auch bei anderen klavieristischen Klangwirkungen weist die ganze Art der Auszierung auf die starke innere Verbundenheit mit der italienischen Gesangsmusik hin. Mit dem sprungmäßig eintretenden kurzen Vor-

schlag von oben ahmt Chopin nichts anderes als einen weit verbreiteten Effekt der Kehlvirtuosen nach. Diese Manier ist überdies häufig in der polnischen Volksmusik anzutreffen und wurde von dem jungen Komponisten schon sehr früh übernommen. Die melodische Linie der gis-moll-Polonaise des Zwölfjährigen ist stark mit derartigen Vorschlägen verbrämt, ebenso die 1826 geschriebene Polonaise „Adieu! A Wilhelm Kolberg". Bis in seine reifsten Werke arbeitet Ch. gern mit diesem einfachen Mittel.

Als Parallele zu den Verfließungstendenzen des Portamento gebraucht Chopin eine rhythmisch-metrische Ausdrucksfreiheit der Melodiestimme: das Rubato. Als letzte und feinste Nuance des musikalischen Vortrags ging diese „Manier" am Anfang des 18. Jahrhunderts aus der Gesangschule der Italiener hervor[39]). Zu irrational und improvisatorisch, um in Noten darstellbar, andrerseits doch wieder umgrenzt durch die Forderung eines unveränderlichen Tempos in der Begleitung, geriet die Ausdrucksschwankung bald wieder in Vergessenheit. Die süddeutschen Komponisten pflegen sie indessen, wahrscheinlich unter italienischem Einfluß, weiter bis auf Mozart[40]). Für das Schaffen unseres Meisters ist es wichtig, daß auch den polnischen Komponisten Kamieński, Elsner, Kurpinski u. a. dieses Kunstmittel ebenfalls nicht fremd war. Erst ganz allmählich wird auch das Wort „rubato" in den Notentext hineingeschrieben. Beethoven verlangt es bereits häufig in seinen letzten Sonaten. Bei Chopin finden wir es beispielsweise in der Mazurka fis-moll op. 6/1 und der Mazurka c-moll op. 24/2. Wie Ph. E. Bach und Mozart spricht auch er sich gegen die unrhythmische Ausführungsweise beim Rubieren aus und forderte streng, daß „die linke Hand wie ein Kapellmeister sein solle". Darüber hinaus trägt Chopins gesamte Ausdrucksgebung einen so labilen Charakter in sich, daß vielfach auch da, wo das Rubato nicht ausdrücklich angezeigt ist, sich eine dieser Manier entsprechende Wirkung aus dem Kompositionsgehalt ergibt. Besonders leicht treten solche rhythmische Verzögerungen beim Anbringen der Verzierungen ein (Mazurka op. 7/1 T 2).

*

Weit mehr Möglichkeiten der Ausgestaltung seiner Gedanken als das feststehende äußere Floskelwesen boten dem allem Formelzwang abgeneigten Romantiker Friedrich Chopin die „Setzmanieren".

[39]) Als Erfinder gilt der Sänger Pistochhi. — Vgl. Kamieńsky, Lucian: „Zum Tempo rubato." Arch. f. Mw. I, 1 S. 109, ferner Lach, Robert: „Studien zur Entwicklungsgeschichte der ornamentalen Melopoie." Leipzig 1913 S. 56 ff.

[40]) Vgl. Mozarts Brief an seinen Vater: Augsburg, vom 24. Oktober 1777 (Mozarts Briefe. 1. Kritische Ges.-Ausg. Ludwig Schiedermair. München und Leipzig 1914 I. Bd. S. 90); dazu Leop. Mozarts Violinschule 1756, S. 263 Anm.: „Was das gestohlene Tempo sei, könne mehr gezeiget als beschrieben werden."

Der Beschaffenheit der freien Schmuckformen nach sind seine Werke in zwei ungleichartige Stilperioden zu scheiden. In der ersten, die etwa bis in die Jahre 1828—30 reicht, arbeitet Chopin noch stark mit dem koloristischen Material, das sich im Laufe der jahrhundertealten Diminuierungspraxis herauskristallisiert hatte[41]), wie es besonders von dem zur Zeit von Chopins ersten jugendlichen Kompositionsversuchen in Blüte stehenden Klaviervirtuosentum[42]) kultiviert worden ist. Wenn auch bei Chopin die Brillanz keineswegs Selbstzweck ist, wie bei vielen der damals gefeierten Klavierkomponisten, so zeichnet sich doch eine Reihe seiner Werke besonders der Jugendperiode durch ein Übermaß an Ornamentik aus. Der Vitalitätsüberschuß des jungen Menschen macht sich in der Üppigkeit des Zier- und Passagenwesens Luft und läßt zuweilen den Gefühl- und Gedankeninhalt hinter sich zurück[43]). Nach 1830, nach den großen persönlichen Erlebnissen im Zusammenhang mit den politischen Ereignissen, besonders dem Schicksal seines polnischen Heimatlandes, an dem Chopin starken Anteil nahm, werden auch die figurativevn Formen wie auch sein gesamtes übriges Musikschaffen von seiner persönlichen Ausdrucksweise bestimmt, für die das Ornament (im engeren Sinne) geradezu ein entscheidendes Symbol wird.

In den Frühwerken bewegt sich das rhythmisch-harmonische Denken unseres Komponisten überhaupt durchaus noch in klassizistischen Bahnen. In Skalen, Passagen und Arpeggien werden die Grenzen des diatonischen Dur-Moll-Systems kaum durchbrochen. Sämtliche Figurenbildungen, die Triolenumspielungen und Akkordzerlegungen sind auf den Diminutionsformeln, den „Walzen", „Rollen" und „Zirkeln", den „Rauschern" und „Schwärmern", den „Läuflein" und „Tiraten" der alten Praxis gegründet. Wie jeder junge Künstler mußte sich auch Chopin am Beginn seiner Laufbahn durch das Arbeiten an fremden Modellen zu der ihm eigenen Art der Formgebung durchringen. Chopins erster uns bekannter Kompositionsversuch, die Polonaise in B-dur aus dem Jahre 1817[44]), stellt nichts weiter als einen kindlichen Versuch des für sein Alter außergewöhnlich tüchtigen Klavierspielers in einer beliebten musikalischen

---

[41]) Gemeint sind hier alle Arten der divisions, passages, florid passages usw., die hauptsächlichst in der Variation und den doubles alter Suitensätze Verwendung fanden.

[42]) von den Kalkbrenner, Wölfl, Steibelt und besonders den französischen Konservatoristen wie Hünten, Pixis u. a.

[43]) Rellstabs Kritik, der zufolge der Komponist „das Thema mit Läufern überhäuft und in der Trillerkette erdrosselt aufhängt", ist nicht ganz unberechtigt (mitgeteilt bei Niecks: a. a. O. I S. 280).

[44]) Aufgefunden von Jachimecki in einer Sammlung von Klaviermusik in 4 Bänden (enthaltend größtenteils Warschauer Kompositionen von 1816 bis 1830), die dem polnischen Dichter Jos. Galuszka gehörte. Gedr. bei Jachimecki: „Fr. Chopin et son œuvre." Paris 1930 S. 45 und 47.

Kunstform seiner Zeit dar[45]). Auch die angeblich 1822 entstandene Polonaise in gis-moll trägt durch das Übermaß an Trillern und die Ausbeutung von Gemeinplätzen noch äußerliches Gepräge. Jedoch kündigen sich in den leichtbeschwingten, graziösen Passagen (Gruppierungen wie 6/32stel, 9/32stel) bereits Elemente seines Personalstils an. Geradezu wie eine Kompositionsstudie im klassischen Stil muten die Variations sur un air allemand (Schweizerbub-Variationen[46]) komp. 1824) an. Die auf der endlosen Folge T—D beruhenden Akkordaufspaltungen von regelmäßiger, zackiger Form, die geraden diatonischen Passagen mit dem Doppelschlagsbeginn und leicht unterteilbarer Notenanzahl (meist 16 Noten, die 4:4 gruppiert sind) knüpfen unmittelbar an die klavieristische Brillanz Mozarts, Webers und Hummels an. Nur zaghaft tritt seine eigene Ausdrucksweise in den begleitenden Figurationsmotiven der 3. Variation (Tranquillamente) hervor. Dem eleganten Konversationston der brillanten Klaviervirtuosenrichtung macht Chopin weiterhin im Rondo c-moll op. 1 und im Rondo C-dur op. 73[47]) für zwei Klaviere) weitgehende Zugeständnisse. Hier steht das virtuose Brillantfeuer parallel zum Akzent laufender Passagenbildungen bei ihm noch in ähnlicher Weise im Vordergrund wie bei Carl Maria von Weber. Auf Kosten des Gedankengehalts erweist sich der junge Komponist in der Anwendung des üppigen Figurenwerks als Meister der Koloristik klassischen Stils.

Auch in der Polonaise in d-moll op. 71/1 (komponiert 1827, aber erst von Fontana im Nachlaß publiziert) ist das Hauptinteresse auf den virtuosen Klaviersatz gelegt. Klanglich ist dieses Werk jedoch bei weitem farbiger als alle vorherigen; mannigfaltige Umkehrungen und Spielungen von Septakkorden (herabgleitende verminderte Septakkorde), Durchgangs-, Wechselnoten- und Vorhaltsbildungen verraten den werdenden großen Harmoniker. Das freie Zierwerk besteht — neben den natürlich reich verwendeten Trillern, Prallern und Schleifern — aus geradlinigen Passagen (s. die 4-taktige Einleitung) und triolenmäßigen Akkordaufspaltungen bzw. Umspielungen. Das früheste Notturne unseres Meisters e-moll op. 72/1 (ebenfalls 1827 komponiert, aber erst als posth. veröffentlicht), das sich übrigens durch eine überaus feine Modulationstechnik auszeichnet, läßt den Einfluß Fields (Triolenbegleitung), Spohrs (chromatische Elemente) und der italienischen Musik

[45]) Die Polonaisenkomposition, die auch in der deutschen Musik bereits ihren Weg gefunden hatte (Suitenkomponisten, Sperontes: Singende Muse), gehörte im damaligen Polen zum guten Ton. Bedeutungsvoll wurden besonders die 12 Polonaisen des Dilettanten Fürst Mich. Kleoph. Oginski 1815.

[46]) Thema nach einem alten Volkslied: „Steh nur auf, steh nur auf, du junger Schweizerbua ...", abgedruckt bei Erk-Böhme: „Deutscher Liederhort" Bd. III, Nr. 1481.

[47]) Angeblich 1825 komponiert.

(Terzen- und Sextenseligkeit) erkennen. Die Ausprägung des dekorativen Materials entfernt sich bereits von dem vorwiegend tonsinnlich gerichteten Zweck und läßt dafür Versuche lyrischer Stimmungsmalerei (Verschweben von Melodie und Begleitung durch rhythmisch schwer einzugliedernde Notengruppen) erkennen.

In den vom Jahre 1828 ab entstandenen Werken (den Variationen über „La ci darem la mano" op. 2, der „Fantasie sur des airs nationaux polonais" op. 13, dem „Krakowiak, Grand Rondo de Concert" op. 14 usw.) wird die Gestalt des Figurations- und Passagenwesens eine völlig andere als in den früheren Kompositionen. Sie kündet das Verschieben der gesamten künstlerischen Anschauungen, das Ringen nach einer neuen Ausdrucksgebung, insofern als sie das bisher kompositorisch nur nebensächliche Beiwerk allmählich zu einem der Hauptfaktoren des musikalischen Geschehens erhebt. Natürlich behält der Meister die Stilelemente, an denen er sich als junger Künstler die Sicherheit der Formgebung erwarb, auch noch in seiner reifsten Schaffensperiode bei. Die Passagen der Polonaise in fis-moll op. 44 (linke Hand), der h-moll-Sonate (Finale), der Barcarolle, die rollenden Figuren der Polonaise in c-moll op. 40/2, das Notturne op. 62/1, die Kadenzen des Allegro de Concert usw. beweisen die immer wiederkehrende Neuorientierung an bewährten Formen.

II. Chopins kompositionstechnische Anwendung der Ornamentik.

A. Die dekorative Technik.

Obwohl das Ornament in seinen Uranfängen zunächst zweckfrei ist, verbindet der konventionelle Sprachgebrauch heute mit seinem Begriff den der dekorativen Funktion: also der Ausschmückung oder Verzierung eines Gegenstandes, die ihm zuteil wird, damit er ein zweckentsprechenderes, gefälligeres und ausdrucksvolleres Aussehen erhalte. Auch in der Geschichte der musikalischen Ornamentik ist ein deutliches Abrücken von den ursprünglich nur dem primitiven Klangrausch huldigenden Tonverschnörkelungen zu sinnvollen schmückenden Formen, die zur feineren Ausgestaltung von Form und Gehalt des Kunstwerkes dienen, zu bemerken. Zwar ist das Verhältnis der einzelnen Stilarten zum Schmuck ein verschiedenes; mehr oder weniger waren dekorative Zutaten jedoch meist „im Spielen sowohl ein Zierrat als eine notwendige Sache. Ohne dieselben würde eine Melodie öfters sehr mager und einfältig klingen"[1]). Die virtuose Musizierfreudigkeit überstieg in manchen Epochen geradezu die Grenzen des Geschmacks, vor allem um die Wende des 18. Jahrhunderts bei den Pariser Konservatoristen Hünten, Pixis, Kalkbrenner und ihrem Gefolge, die fast nur dem primitiven klanglichen Reiz huldigten.

a) Die Ornamentik als Mittel der effektvollen Umrahmung virtuoser und der stimmungsmäßigen Einkleidung lyrischer Kompositionstypen.

Als Kind seiner Zeit und gefeierter Klaviervirtuose gönnt auch Chopin der Brillanz weiten Raum in seinem Schaffen. Vor allem in den im klassizistischen Stil gehaltenen Jugendwerken (Konzert, Fantasie, Variation) verwendet er gern das prunkvolle Spielwerk als Mittel der effektvollen pianistischen Einleitung und Beendigung größerer Werkzusammenhänge. Die Funktion der Ornamentik ist hier also die des brillanten Herausarbeitens der Anfangs- und Schluß-

[1]) Jos. Joach. Quantz: „Versuch einer Anweisung, die Flöte traversière zu spielen", Berlin 1752, VII. Hauptstück § 1.

teile einer Komposition; besonderer Wert wird bei Chopin wie bei den meisten Komponisten hierbei — vor allem im Konzert — auf die ornamentale Kadenzierung als besonderen Schlußeffekt gelegt.

Was die glanzvolle Ausprägung betrifft, stehen die Werke, bei denen das Klavier als solistisches Instrument einem orchestralen Klangkörper gegenüber tritt, voran. Waren Beginn und Beendigung der Solopartie bereits früher die bevorzugten Tummelplätze der Brillanz, so bieten sie besonders dem romantischen Virtuosentum reichliche Gelegenheit zu immer wieder erneuten Auseinandersetzungen zwischen Tutti und Solo, zum Ausspielen der V o r t e i l e des Klaviers gegenüber dem im Ornamentstil machtlosen Orchester. Chopin fand hier in seinem ornamentalen Sprachschatz Lösungen von in ihrer Art unübertroffener Schönheit und Mannigfaltigkeit.

Im f-moll-Klavierkonzert op. 21 leitet eine 12-taktige Einleitungskadenz in das I. Thema des Solisten über. Das Material dieses Sätzchens bildet das Tuttikopfthema, das in eine bravouröse Passage eingebettet ist. Das e-moll-Konzert op. 11 läßt dagegen das Soloinstrument mit dem unveränderten Anfang des Instrumentalthemas beginnen, welcher aber bereits nach zwei Takten in eine virtuose Variation übergeht und nach der Subdominante moduliert. In beiden Konzerten reihen sich an diese brillanten Anfangsgedanken eine große Anzahl duftiger Tongespinste und arabeskenartige Verhüllungen einfachsten Melodiegehalts. Dabei macht die geschickte Verwendung des virtuosen Materials sowie die eigentümliche Farbengebung des Chopinschen Klaviersatzes das lose Aneinanderreihen der Gedankenfäden und den Mangel an logischem Aufbau der Form nicht spürbar. Wie die Einleitungskadenzen werden die Übergänge vom Solo zum Tutti stark virtuos verbrämt. Mit Vorliebe bedient sich Chopin dabei großer Triller- und Tremoloeffekte (e-moll-Konzert T 192, ferner Schluß der Reprise; im f-moll-Konzert Schluß der Exposition und Schluß der Reprise) oder chromatischer Passagen (Schluß der Durchführung in beiden Konzerten). Neben den beiden großen Konzerten stellt Chopin in einer Reihe von Kompositionen, in denen sich zwei verschiedene Klangkörper (Soloinstrument und begleitendes Orchester) gegenüberstehen — nach dem Muster älterer und zeitgenössischer Komponisten — dem Werk eine zu einem selbständigen Satz erweiterte Einleitungskadenz, genannt Introduktion, voran. Dieser von dem Charakter des übrigen Zusammenhanges zuweilen stilistisch stark abweichende Satztyp (vgl. Fantasie op. 13, Variation op. 2) weist in seiner Anlage meist mehrere Gliederungsabschnitte von abwechselnd cantilenen- oder virtuosenhaftem Charakter auf, deren schroffer Unterschied jedoch wieder durch durchgehend üppigen Gebrauch virtuoser Formen überbrückt wird. In der Introduktion zu „La ci darem la mano de l'Opera Don Juan, varié, op. 2" kadenziert das Soloklavier völlig frei unter reichlicher

Verwendung von Trillern und Passagen nach F-dur und schließt ein ebenfalls sehr ornamental gehaltenes Expressivo an; T 33 wird das „Largo" von einem „poco piu mosso" abgelöst und noch erheblich virtuos gesteigert. Freie dekorative Mittel wie Akkordaufspaltungen, mit oder ohne Doppelschlag beginnende, frei schwebende (d. h. rhythmisch ungemessene Notengruppen: 10, 11, 12, 13, 20, 24, 48) oder synkopierte Passagen und ein großer abschließender Kettentriller machen dem effektbegierigen Geschmack der damaligen Hörerschaft weitgehende Zugeständnisse. Wie in diesem Werk dominiert die Arabeske in der Introduktion zur „Grande Fantasie sur des airs polonais" op. 13 über den inneren Gehalt. Die überreiche Verwendung von Trillern und Doppelschlagsfiorituren, die die Noten überpurzelnden Arpeggios erinnern an die brillanten Eckkadenzen der Konzertform.

Diese dem Konzertieren eines solistischen Instrumentes mit einem Tutti-Klangkörper entnommene Praxis einer vorangestellten Introduktion findet sich auch in Werken für Klavier allein, so in den noch schülerhaften „Variations sur un air allemand", dem Rondo op. 16 und den „Variations brillantes op. 12". Entgegen jenen prunkvollen Einführungen sind die den Hauptgedanken darstellenden Satzkörper dadurch, daß sie sich meist an ein bestimmtes Thema halten (Variationen über Themen aus Oper oder Volksmusik) in der freien Phantasie gehemmt, so daß auch hier ein inhaltlicher Unterschied deutlich zu spüren ist. Die gleiche Freiheit in der virtuos ornamentalen Gestaltung ist jedoch in den langsamen Sätzen dieser Komposition (op. 2: Adagio; op. 12: Lento) jedesmal wieder aufgenommen.

Die Veranschaulichung der Idee der Konzertform ist im Allegro de Concert op. 46 zum großen Teil die Funktion der Ornamentik. So wird der Quasi-Beginn des Solisten in diesem Werk für Klavier allein durch zweitaktige Unisono-Achtel-Figuren (T 47) angedeutet, die zunächst (T 79/80) in A-dur kadenzieren, bei ihrer Wiederholung nach F-dur modulieren, das nun im folgenden (4 Takte lang) als Orgelpunkt festgehalten wird und in eine freie Kadenz über dem Sekundakkord ausläuft, — schließlich durch Erhöhung des b—h über e, cis, E zurückmoduliert und die Einleitungskadenz mit einem 3-stimmigen Triller über dem Dominantseptakkord abschließt. Wie in den Konzerten sind auch hier die Beendigungen von Exposition, Durchführung und Reprise durch reiches Schmuckwerk ausgezeichnet.

In allen bisher geschilderten Fällen umgab das ornamentale Element den in klassizistische Form gezwängten Gedanken mit einem repräsentativ-prunkvollen Rahmen. Fast allen diesen Kompositionen — ausgenommen reifere Werke, wie das Allegro de Concert — haftet dabei noch ein deutlicher Mangel an. Der einer neuen Zeit entgegenreifende Künstler versucht sich neue Ausdrucksmittel zu schaffen, die alten konventionellen Formen durch persönliche Gestaltungskraft zu

beleben, hat jedoch noch nicht den Mut, das Alte völlig hinter sich zu lassen und seine eigene Individualität ohne Rücksicht auf die Konvention durchzusetzen.

Das äußere Dekor ist, wenn auch in geringerem Umfange und anderer Ausprägung, auch in der von der Romantik bevorzugten Form der einsätzigen Lied- oder Tanzkomposition vorhanden. Der verhältnismäßig kleine Rahmen bedingte von selbst ein entsprechendes Eindämmen des melismatischen Beiwerks; was vorher in langen Einleitungs-, Schluß- und Kadenzgruppen ausführlich gepflegt wurde, ist nun in wenigen Takten zusammengedrängt. Inhaltlich liegt das Schwergewicht nicht mehr wie in den großen Formen auf der klanglichen Repräsentation, sondern auf der stimmungsgemäßen Ausgestaltung der schlichten Gedanken. Das Ziermoment ist — wesentlich unauffälliger als dort — in den Satz eingebettet und beginnt mit der melodischen Substanz zu verschmelzen.

Der Charakter der Brillanz ist am stärksten noch in den Tanzformen gewahrt. Die Grazie der Walzer beruht zum großen Teil auf schmückenden Zutaten, wie den Vorschlägen in op. 18 T 133 ff, den Trillern in op. 34/3, op. 64/1, op. 64/3, den Passagen in op. 34/1, op. 64/1 und den Fiorituren in op. 69/1. Häufig sind die Verzierungen melodisch verschmolzen, wie die Doppelschläge in op. 34/1, op. 34/3 und op. 64/1. Gegenüber den Jugendkompositionen zeichnen sich diese kleinen Sätze durch vornehme Zurückhaltung beim Anbringen des dekorativen Materials aus. Besonders deutlich ist das Einschränken der äußeren Beigaben bei zunehmender Reife in den Polonaisen erkennbar. Zwar neigt diese bevorzugte Form der polnischen Kunstmusik — ihrer ursprünglichen Bestimmung als repräsentativen Gesellschaftstanzes der Aristokratie zufolge — überhaupt gern zu pomphaftem Aufwand; Chopin gelangt aber auch in diesen 13 Werken vom losen Aufputz zu sinngemäßer verinnerlichter Ausdruckskraft. Während in den Frühwerken gis-moll (1822) und Ges-dur (1826) wie in den im Nachlaß als op. 71 erschienenen drei Nummern (1827/28) der Reichtum von Fiorituren und Passagen den eigentlichen Kern stark verdeckt (s. das 4-taktige ornamentale Einleitungssätzchen von op. 71/1, das stark verbrämte Thema der op. 72/2), tritt er in den späteren Polonaisen op. 40/1 und 2, op. 44 und op. 47 hinter jenem zurück, bzw. geht in ihm auf. Noch einmal erfolgt in der Polonaise-Fantasie op. 61 die großartige Verwendung virtuoser Arpeggien in den Einleitungstakten, nun jedoch vergeistigt, majestätisch in der Gebärde, thematisch eine prächtige Vorbereitung auf das kommende Geschehen.

Mazurken und Ecossaisen entbehren mit wenigen Ausnahmen (s. Mazurka op. 17/4) als kleine volkstümliche Tanzformen dieser effektsuchenden Elemente. Dagegen ist die anmutige Beschwingtheit der Liedformen hauptsächlich wieder das Ergebnis genialer Verwen-

dung des ornamentalen Materials. In den Notturnes bevorzugt Chopin reich ausgezierte Schlußeffekte auf dem Dominantseptakkord, die durch eine differenzierte Pedaltechnik noch an klanglicher Schönheit gewinnen. So wird im Notturne op. 9/2 T 32/33 ein zweistimmiger dissonierender Triller ces-d und a—b zeitlich in eine ostinate 4/16 tel-Figur zerlegt. Im op. 9/3 löst sich die stehende Kadenz auf dem Höhepunkt in eine absteigende, mit chromatischen Doppelterzen durchsetzte 32stel-Triolenreihe auf. Op. 15/1 verlängert den Schluß um die arpeggierte Folge V-I. Überleitungen vom Mittelteil zur Wiederholung des Hauptgedankens werden ebenso gern wie die Einleitungen mit graziösem Spielwerk bedacht.

Über die Aufgabe von Einleitung, Schluß und Überleitung hinaus besteht die Kunst dieser lyrischen Satztypen in der Einkleidung eines mehrfach wiederholten schlichten Gedankens in ein immer wieder neu fesselndes graziöses Gewand. Der Romantiker liebt es, seine einfachsten Ideen bis zur Neige auszukosten, sie durch häufige Umschreibung bei jeder Wiederholung anders zu beleuchten; er liebt es, glatte Linie mit zierlichem Rankenwerk zu füllen, immer von dem Wunsch gedrängt, den zu Grunde liegenden Kern im Geiste der Grundstimmung auszugestalten. In dieser Weise findet Chopin nicht nur in den Notturnes, von denen besonders op. 9/1 und 2, op. 15/2, op. 27/2, op. 32/1 und op. 55/2 vorbildlich sind, sondern auch in den Expressivteilen lyrisch-solistischen Charakters anderer Werke, wie im Mittelsatz der cis-moll-Polonaise op. 26/1, den Impromptus und Scherzi, den Seitenthemen und II. Sätzen der Konzerte und Sonaten, in der Berceuse und Barcarole reizvolle Linien. Sehr reich ist der Doppelschlag für die Ausgestaltung des Trio op. 8 herangezogen, und zwar in den verschiedensten rhythmischen Gruppierungen: als 32stel-Quintole oder -Septole, in Passagen eingegliedert oder frei figuriert. Chopin fußt hier noch gänzlich auf Beethoven (vgl. etwa Adagio der Sonate in d-moll, op. 31/2), Schubert u. a. mit dem Unterschied, daß er die Wendungen häufiger in genauen Notenwerten darstellt, wo jene Meister sie durch ein ~ andeuten.

b) Die Ornamentik als Mittel des zweckentsprechenden Herausarbeitens charakteristischer rhythmischer und harmonischer Momente (Profilation).

Weit wichtiger als die rein klangsinnliche Verkleidung ist für das innere Geschehen einer Komposition das nähere Bestimmen und zweckentsprechende Herausarbeiten ihrer formalen Satz- und Bauglieder. So war die Akzentbetonung eines der hervorstechendsten Merkmale jeder Ornamentik, soweit sie auf einer Kulturstufe steht, die das Empfinden für organische formale Sinngliederung hat. Die ursächliche Bedingung dieser Aufgabe ist: dem Orientierungsbedürf-

nis der aufnehmenden Psyche durch geeignete Profilation der wesentlichen Momente — je nach dem Rang der betreffenden Dispositionsstellen — entgegenzukommen.

Der Wahrung dieses natürlichen Gesetzes kann sich selbst der kühnste Rhythmiker nicht verschließen. Auch bei Chopin ist — trotz seiner in der Romantik überhaupt verbreiteten Vorliebe zum Verschleiern — in den weitaus meisten Fällen der Akzent der Stützpunkt für Melisma und Ornament. Seine „Manieren" fügen sich häufig dem klassischen Betonungsschema; besonders in den Rondos und den reich paraphrasierten Variationswerken der Jugendperiode nimmt das Schmücken und Behängen rhythmisch-melodischer Hauptnoten einen weiten Raum ein. Er profiliert die guten Taktteile (Rondo op. 1 I. Thema, Variationen op. 2 Introduktion T 15) und sammelt Bewegungsenergien im Auftaktsornament (Etüde op. 10/8) — ein Stilmoment, das an den großen deutschen Rhythmiker Weber erinnert. An anderen Stellen dienen ihm ornamentale Mittel dazu, synkopische Akzentuation hervorzuheben (Polonaise op. 71/3 T 1; f-moll-Konzert, Larghetto T 11/12; Sonate in h-moll, Largo T 22/23). Die Betonung der leichten Taktteile ist überhaupt eine Eigentümlichkeit der slavischen Musik, wie denn auch die Schwereordnung des polnischen Volksliedes und -Tanzes (Schwerpunkt auf dem 2. und 3. Taktviertel) für Chopins unerschöpflichen Erfindungsreichtum ein nie versiegender Born des nationalen Ausdrucks geworden ist. Die für jene einfachen Formen charakteristischen Mittel kehren idealisiert und vergeistigt in der Tonsprache seiner Konzertwerke wieder. Nicht allein in seinen Mazurken, im Krakowiak op. 14 und im Kujawiak der Fantasie op. 13 stehen die Verzierungen auf unbetonten Taktgliedern; auch andere Kompositionen erhalten eben dadurch den eigentümlichen slavischen Charakter.

Wie die alte Zierpraxis verbirgt Chopin oft hinter den schmükkenden Tonformeln unauffällig Raffinements der Stimmführung, z. B. das Hervorheben der zweiten von zwei wiederholten Noten (Prélude Nr. 15 T 11, 15, 17; Scherzo h-moll, Mittelsatz T 18, 21) oder einer Mittelstimme, wenn sie wie im e-moll-Konzert eine besondere harmonische Bedeutung hat (die halben Noten d-c-h-a stellen in jedem Akkord die Quint dar. Melodisch ist ihre Verbrämung deshalb nötig, weil ihre Führung als Mittelstimme nicht zur rechten Wirkung gelangte).

An derartigen rhythmisch-melodischen Gliederungsprinzipien, die so alt sind wie das musikalische Schmücken selbst, übte der größte Verzierungskünstler des 19. Jahrhunderts sein Können in der Jugendperiode und bildete sich damit ein Grundgerüst, das ihm auch bei wachsender innerer Reife immer neue Anregungen vermittelte.

Entscheidend für seinen Personalstil wird jedoch erst die Ornamentik in der ständigen Wechselbeziehung zu seiner

neuartigen Harmonieführung. Chopin bereicherte den Tonalitätsbegriff, der bereits seit Mozarts Spätwerken durch das Verlassen des bloßen Dominant-Subdominant-Zirkels eine bedeutsame Verschiebung erlitten hatte, um eine Fülle neuer Klangeffekte. Jede Tonart, auch die entfernteste, setzt er durch Umdeutungen und Alterationen, durch chromatische Fortschreitungen und enharmonische Verwechslungen mit der Stammtonart in Verbindung. Bereits um 1830 bewegen sich seine harmonischen Führungen auf der Basis einer Modulationsordnung, die erst durch Liszt und Wagner Allgemeingut geworden ist. Dabei bewahrt das ornamentale Moment — von den einfachsten Klangbeziehungen bis zu den kompliziertesten Fortschreitungen — immer die Leichtflüssigkeit der Linienbewegung. Zum Teil nimmt es nur begleitend, gleichsam bestätigend an dem harmonischen Geschehen teil, ist jedoch häufig, besonders in reiferen Kompositionen, selbst fördernd, energiesammelnd an der Entwicklung der inneren Spannungen beteiligt.

Selbstverständlichen Fortschreitungen (D-T u. ä.) wird durch Auszierung nachdrückliche Bedeutsamkeit zugemessen. Die natürlichste und einfachste Tonverbindung erhält andererseits durch eine gefällige Umschreibung ein kompliziertes Aussehen. So begleitet eine Fioritur das Einmünden einer Phrase in den Halbschluß (C-dur $\frac{6}{4}$-Akkord) im Mittelsatz (f-moll) des As-dur-Impromptus op. 29 (T 48 **[10]**) oder sie verdeutlicht in anderen Fällen die Stellung eines liegenden, mehreren Akkorden gemeinsamen Tones im Ornament; in der Romanze des e-moll-Konzertes (T 24/25) löst sich das e der Melodie bei seinem Funktionswechsel von der Tonika der IV. Stufe (E-dur in der Dominanttonart H-dur) zur Sept der V. Stufe im zweiten Akkord in einen der melodischen Linie organisch eingefügten Quintolen-Doppelschlag auf **(11)**; ähnlich vollzieht sich im Allegro de Concert (T 94/95) die Umdeutung des cis von seiner Funktion als Quint der Tonikaparallele (fis-moll) zur Tonika der III. Stufe (Cis-dur $\frac{6}{4}$-Akkord) in der ornamentalen Linie.

Das immer stärker werdende romantische Bedürfnis, im Fremdartigen zu schwelgen und ungewöhnliche Ausdrucksformen zu bevorzugen, findet bei unserem Meister seinen Ausdruck in den unendlich vielen und feinen Alterationswirkungen. Wieder dient hier das Ornament zur Vermittlung und Verstärkung charakteristischer Effekte. In der dritten Veränderung des Themas der Variations op. 2 (T 2) erhält die Erhöhung des leitereigenen b-h auf dem schwachen 2. Achtel (slavische Betonung der schwachen Taktglieder im $^2/_4$-Takt) durch einen Triller die vom Komponisten beabsichtigte Eindringlichkeit. Im As-dur-Walzer op. 69/1 (op. posth., komp. 1836) wird die Tiefalterierung der Quint im Septakkord der III. Stufe (c-moll) von einer Fioritur begleitet **(12)**, ähnlich im Notturne op. 27/2 Des-dur T 7/8 die halbtonige Erniedrigung der Baßlinie im Arpeggio der rechten Hand nach-

gezeichnet. Mit besonderer Sorgfalt sind der neapolitanische Sextakkord N (ott. op. 55/1 f-moll T 6) oder der Sextakkord der erniedrigten Subdominante (Nott. op. 32/1 T 6/7) ausgeziert.

An der Modulations- und Ausweichungskunst Chopins ist das Ornament meist fördernd oder wenigstens begleitend beteiligt. Im Notturne op. 15/1 (T 8) bereitet der Doppelschlag durch die halbtonige Erhöhung seiner leitereigenen unteren Sekunde (f zu fis) die Ausweichung nach der Durparallele (D-dur statt d-moll in F-dur)) vor. — Deutlich ist die Äquivalenz von Ornamentik und Harmonik im Notturne b-moll op. 9/1. Der Triller über dem 4. Taktviertel (T 14) profiliert die leitereigene Mollsubdominante gegenüber der eben verlassenen Durparallele (B-dur) und der im nächsten Takt erfolgenden Ausweichung nach C-dur als der Wechseldominante der Haupttonart heraus.

c) Die Ornamentik als Mittel der formalen Abrundung des geschlossenen Satz- und Periodenbaues.

Nicht die geringste Aufgabe der dekorativen Technik ist die äußere Abrundung des geschlossenen Periodenbaues. Dank seiner Verbundenheit mit der volkstümlichen Tanzmusik legt Chopin die Gliederungsverhältnisse seines gesamten Formenaufbaues durchweg klar und einfach an, ohne sich jedoch dabei in einen symmetrischen Käfig sperren zu lassen. In den Themen wie in den Durchführungen und Überleitungsteilen größerer und kleinerer Werke leuchtet stets das 4- und 8-taktige Schema hervor. Sinnbetonende Akzente — vergleichbar den Interpunktionszeichen des Sprachstils, wie Kommata, Gedankenstriche, Ausrufungszeichen —, durch ornamentale Elemente dargestellt, erhöhen die Eindringlichkeit und Überzeugungskraft des logischen Gedankenganges. Zuweilen unterstreicht der Komponist das Ende einer Periode durch schmückende Beigaben: die Kadenz der Takte 6—8 im Notturne op. 55/1 wird beispielsweise von einem Triller, einer Arpeggie und einem kurzen Vorschlag bekräftigt.

In einigen Fällen ist das Ornament dazu verwandt, die gestörte 8-taktige Symmetrie wiederherzustellen. Die im Nachsatz der cantabile-Melodie des Fantasie-Impromptu op. 66 durch den bereits im 3. Takt eintretenden Halbschluß auf der Subdominante (Des) entstehende rhythmische Asymmetrie wird in einem angehängten Takt mit einem nach der Tonika zurückmodulierenden Ornament wieder der Achttaktigkeit angeglichen **(13)**. Man könnte in diesem Thema, wegen der Vorausnahme des b, das bereits dem 2. Viertakter (Antwortphrase) zugehört, von einer scheinbaren Verschränkung sprechen. In Wirklichkeit wird sie jedoch sofort wieder durch die synkopische Verlängerung dieser Hauptnote aufgehoben und das Gleichgewicht hergestellt.

Trotz aller Klarheit und Geschlossenheit des periodischen Aufbaus erscheint es bei den Verschleierungstendenzen der Romantik selbstverständlich, daß allzu eindeutige Betonungen der Dispositionspunkte vermieden, ja die schroffen Cäsuren geradezu überbrückt werden. Ornamentale Gelenke stellen dabei die verbindenden Glieder dar: Vorder- und Nachsatz der 1. Periode des Notturnes op. 32/2 As-dur sind auf dreifache Weise miteinander verankert: 1. wird der auf dem 1. Taktviertel des 4. Taktes erreichte Schlußpunkt durch einen in Septolenform verflüssigten Doppelschlag verbreitert, der männliche Schluß damit in einen weiblichen gewandelt; 2. schließt der Nachsatz unmittelbar durch den halbtonig erhöhten Auftakt an den 1. Abschnitt an; 3. verbindet die Baßlinie des-f-es-as beide Glieder untereinander.

Zahllos sind die Fälle, in denen Chopin wie im obigen Beispiel durch Verbreiterung des Schlußtaktes über den Schwerpunkt einer Motivgruppe hinaus den Anschluß an die nächste findet, ohne dabei den Fluß der Bewegung durch Ruhepunkte aufzuhalten (Nott. op. 37/1 T 4/5, Prélude Nr. 15 T 4/5 **(14)** u. ä.) Statt der klar und plastisch isolierten Melodieabschnitte schafft der nach „Verunklärung" strebende Romantiker fließende Übergänge.

B. Die konstruktive Technik.

„Den Lebensmittelpunkt der Chopinschen Stilsynthese bildet seine ornamentale Melodie." (Bücken: Das 19. Jhd., Hdbch. d. Mg.)

Mit diesen einen bestimmten äußeren Zweck erstrebenden sinnlichen Reizwirkungen ist die Reichweite der ornamentalen Kunst Chopins keineswegs erschöpft; vielmehr eröffnet sich von hier aus erst der Ausblick für das Verständnis seiner gesamten Tonsprache. Seine Neuschöpfung besteht in dem Erheben des Ornaments vom rein dekorativen Wesen zum selbständigen, absoluten Eigenwert: Chopin reißt die Schranken, die diesem in der Musik gesetzt waren, nieder, er befreit es von seiner lediglich dienenden Funktion eines Ziergliedes dadurch, daß er dem alten versteiften Melisma neues Leben einhaucht und seine Bewegungsformen in der Gesetzlichkeit lebendiger melodischer Kurvenbildungen aufgehen läßt. Damit kehrt er eigentlich den Sinn des Schmuckgegenstandes um: das Ornament wird wieder ein konstruktiver Faktor; es wird wieder selbst darstellende Kunst. Wie alle künstlerischen Erscheinungformen ist auch diese auf allgemein geistespsychologische Grundprobleme zurückzuführen. Hier hat das Ideal der romantischen Ästhetik, das auf allen Kunstgebieten bewußt das Streben nach dem Typischen zurückdrängt und das Besondere, den Einzelfall betont, einen konsequenten Ausdruck gefunden.

Dieser Prozeß ist vor allem für das melische Moment in Chopins Stil grundlegend geworden. Die Emanzipation der einst ausschmükkenden Tonformel zum gestaltenden Motiv stellt sich in verschiedenen Stufen dar. Der Gesamtüberblick aller ihrer Ausprägung führt zur Unterscheidung zweier Haupttypen:

1. Die kolorierende Melodie.
2. Die ornamentale Kernmelodie.

a) Die kolorierende Melodie.

Wie die Bezeichnung „k o l o r i e r e n d e M e l o d i e" besagt, hat in diesem ersten Typ ein ornamentaler Faktor noch sekundären Sinn gegenüber einem eindeutig melodisch wesensbedingten Kern. Im Gegensatz zu den bisher geschilderten dekorativen Aufgabestellungen ist dieser aber nicht mehr nur dazu ausersehen, einzelne charakteristische Momente eines bereits fertig vorliegenden Kompositionsgerüstes hervorzuheben, durch ornamentale Verbrämung ihrem Dispositionsrang entsprechend zu unterstreichen; er gewinnt vielmehr zunächst einmal dadurch, daß er sich dem rhythmischen Geschehen, das eine Komposition durchpulst, anpaßt, an innerem Leben, kraft dessen er nun seine eigenen Bewegungsprinzipien auf die lineare Entwicklung überträgt. Innerhalb dieser kolorierenden Melodietechnik, die also einerseits an die althergebrachte Dekorationspraxis anknüpft, sich andrerseits bereits der melodischen Substanz nähert, müssen wir wiederum einen akzentuierenden und einen frei verschwebenden Typ trennen. Beide tragen häufig noch äußerlich virtuose Züge, beide werden dem Charakter der Komposition entsprechend gestaltet.

1. D i e a k z e n t u i e r e n d k o l o r i e r e n d e M e l o d i e.

Noch sehr oberflächlich und der im vorangehenden Kapitel besprochenen relativen Funktion eng verwandt ist der Einfluß ornamentaler Bewegungsprinzipien auf melodische Führungen festzustellen, die sich zwar dem 8-taktigen Schema anpassen, jedoch keinen ausgesprochenen Themencharakter (keine innere Gegensätzlichkeit) tragen. Derartige Linien bevorzugt Chopin in Kompositionen, deren Zweck es lediglich ist, einen Gedanken durch mehrmalige Umschreibung mit den verschiedensten kompositionstechnischen Mitteln verschiedenartig darzustellen: also in Etüden und Variationen, in den überleitenden Teilen der Walzer und Scherzi, in den Spielepisoden der Konzert- und Sonatenform (Allegro de Concert T 29 ff) — entweder in größeren Gruppen oder nur in einzelnen Übergangstakten (Etüde f-moll, composé pour la méthode de Moscheles-Fétis T 22/24). So kleidet er in den Variations brillantes op. 12 das Thema bei seiner ersten Veränderung in rhythmisch aufgelöste Doppelschläge ein, so errichtet er die Melodie der Arpeggio-Etüde op. 10/11, wie die der h-moll-Etüde op. 25/10 (Mittelsatz — Lento) in Anlehnung an dieses

Ornament **(15)**. In der Sextenetüde op. 25/8 Des-dur sind die Bewegungsformen des Trillers, in der Terzenetüde op. 25/6 sowohl die des Trillers als auch des Doppelschlags gestaltend. In gegenseitigem Durchdringen ornamentaler und harmonischer Elemente entstehen eine Fülle von Melodien voller Grazie und Lebendigkeit in den Walzern op. 42 T 41 ff, op. 64/2 T 34 ff, op. 64/3 T 81 ff **(16)** (linke Hand), im Scherzo E-dur T 66 ff (Überleitungstakte), in der Mazurka op. 56/1 (Poco piu mosso) und der Mazurka op. 68/3 (1830), deren Überleitungstakte 67 ff ein volkstümliches polnisches Dudelsackmotiv — eine über dem Quintbaß spielende lydische Melodie — darstellen. Auch das Scherzo der h-moll-Sonate op. 58 macht in seinem Thema Anleihe bei dem melodischen Gut des Doppelschlages.

Der Fortschritt von der relativen zur absoluten Bedeutung eines Ornaments tritt merklicher hervor, wenn eine aus diesem erstehende Melodie in ihrem inneren Aufbau Themencharakter mit der gegensätzlichen Ausprägung von Frage und Antwort trägt, wenn das ornamentale Glied einem elementaren Kern als gleichwertiger Faktor gegenübertritt. Chopin schreibt gern Zweitaktgruppen, bei denen er entweder die Aufstellung oder die Beantwortung des Motivs in eine umschreibende Tonformel einbettet. Dieser Typ ist für eine Reihe seiner tanzmäßigen Klavierstücke bezeichnend. Die „aufgerollte Verzierung" ist fast überall der Doppelschlag, in selteneren Fällen der Pralltriller. Man vergleiche die Themen der Walzer op. 18 (Mittelteil T 169), op. 43 T 121, op. 69/1 **(17)**, op. 69/2 (Anfangsthemen); in allen diesen Fällen folgt auf eine auf eine Taktlänge gedehnte Verzierung ein kurzer, ruhiger Abgesang. In den Mazurken paart sich dieses Prinzip mit dem charakteristischen Rhythmus der polnischen Tanzmusik (op. 6/1, 6/2, 6/4). Gerade die Mannigfaltigkeit in der Gruppierung der einzelnen Tonphrasen, die ja zu den Kennzeichen der polnischen Volksmusik gehört, kommt in Chopins kolorierender Melodiebildung zum Ausdruck, wenn er beispielsweise in der Mazurka op. 41/1 1+2+1 Takte zu einer 4-taktigen Phrase zusammenschließt und so mit Symmetrien spielt, die in der Kunstmusik nicht alltäglich sind. — Auch in den Polonaisen finden wir Themen mit koloristischer Motivbildung dieser Art (op. 71/1 Mittelteil — T 48 ff, op. 26/2 es-moll Mittelteil).

Kolorierende Antwortmotive, die wie im Mittelsatz der Polonaise op. 71/3 **(18)**, einem einfachen Kern gegenübertreten sind seltener. Dagegen gestalten andere Phrasen sowohl die Aufstellung als auch die Beantwortung aus dem ornamentalen Material. Beispiele dafür: f-moll-Konzert, I. Satz, 2. Periode des Seitenthemas (T 60 ff) **(19)**; Walzer op. 64/1 T 20 ff; Prélude c-moll, in dem die Oberstimme melodische Wölbungen über den voll kadenzierenden Akkorden zieht. Eine Themenverarbeitung eigener Art findet Chopin im Scherzo der h-moll-Sonate dadurch, daß in dessen Trio (T 50 ff) er durch Umkeh-

rung des Verhältnisses von einfacher Frage und umschreibender Antwort die motivgestaltende Bedeutung des Ornaments nachträglich bestätigt **(20)**.

2. Die frei verschwebend kolorierende Melodie.

War in den bisher dargestellten Melodietypen der ornamentale Kern nur verdeckt und sein Mitschwingen hinter den umschreibenden Figuren in seinem rhythmischen Grundgehalt unverändert, so fallen in einer weiteren Gruppe die Grenzen zwischen Substanz und Schmuck, zwischen Melodie und Passage. Entgegen den profilierenden Tendenzen des akzentbetonenden wird dieser neue Typ charakterisiert durch das bewußte und beabsichtigte Verwischen der klaren taktlichen Unterteilungen zugunsten eines stetigen Ineinanderfließens der Töne in einer nahezu kontinuierlichen Linie. Die straffe Konzentration der Melodie als plastischen Gebildes weicht hier dem Aufgehen der ornamentalen Bewegungsformen in den Schwung der sich frei entfaltenden melischen Energie.

Technisch knüpft Chopin hier an die virtuos-ornamentalen Melodiegestaltungen der damals in Mode stehenden brillanten Richtung: der Dussek, Hummel, Kalkbrenner, Field, Spohr u. a. an, die innerhalb der überpersönlichen Kompositionsform (sie bevorzugen alle Sonate, Konzert, Variation) bereits ihren persönlichen Gefühlsausdruck, verstärkt durch harmonische Elemente (Vorhalte, Septakkorde, Trugschlüsse, chromatische Alterationen) und rhythmische Gelöstheit, zu spiegeln versuchen. Alle diese Meister gründen jedoch ihre Melodien immer noch sehr stark auf dem akzentbetonenden Prinzip: ihre Rhythmen gehen denen der Begleitung parallel (Sextolen sind z. B. immer aufteilbar in 2×3 oder 3×2); das Verschweben von geraden und ungeraden Gruppierungen gehört zu den Seltenheiten. Quintolen und ähnlich schwer unterteilbare Figurationsformen kommen natürlich vor, es wird aber vermieden, sie über Duolen oder Triolenaufspaltungen der Begleitung zu gebrauchen — sie werden stets von einem geschlossenen Klangfuß getragen. Passagen mit großer Notenanzahl sind meist leicht zu gliedern (je drei oder vier Noten zusammengefaßt). Aus der Fülle der Beispiele seien genannt: Hummel, Es-dur-Fantasie op. 18, Larghetto cantabile T 9; Kalkbrenner, Adagio des A-dur-Konzertes op. 127; Dussek, Konzerte op. 29 und 63, Klaviersonaten op. 43, 44, 45, die zum Teil schon das Chopinsche „con delicatezza" vorausahnen; Tomaschek, Allegri capricci di bravoura, Andante Nr. 2, T 22.

Der von diesen Komponisten lernende junge Chopin verfährt in der Technik der virtuoskoloristischen Melodiegestaltung zunächst noch wie sie. In den Frühwerken ist die ornamentale Linie überall durch die parallelen Unterteilungen der Begleitung eindeutig dem Taktschema eingeordnet. In der Ges-dur-Polonaise (1826) schreibt er

eine virtuose Kantilene, in der die Töne As-B der aufsteigenden es-moll-Skala in einen Doppelschlag in Form einer sechszehntel-Sextole eingebettet sind, wobei die umschreibende Stimme genau triolenmäßig über die Achtel der linken Hand verteilt ist. Bemerkenswert ist ferner im Trio derselben Komposition („Auf Wiedersehen!" Nach einer Arie aus Gazza ladre von Rossini) T 14 die Pausierung des letzten Achtels der Begleitung, wodurch die Schwierigkeit der rhythmischen Unterteilung einer Fioritur mit ungeradzahliger Notengruppierung umgangen wird. Ähnlich unterteilt Chopin die Figuren und Passagen in den Polonaisen der folgenden Jahre 1827/28 (op. 71/2 T 10, T 47 **[21]** usw.) so gliedert er ferner im Largo der Variations op. 2 (1828) eine Passage von 23 Noten (T 12) in 4+6 (= ein Takt-viertel) +7+6 (letztere über je einem Achtel der Begleitung). Im gleichen Werk schreibt er T 28 eine Passage von 20/32steln über 5/16teln (eigentlich über 3 Achteln, von denen aber das 1. Sechzehntel stumm bleibt) der Begleitung, so daß also auf jedes Sechzehntel 4/32stel entfallen. Dezimolen entsprechen als 2 Quintolen 2 Achteln der Begleitung. Wo ausnahmsweise eine 11 Noten umfassende Figur steht, ist im Notenbild deutlich die Gruppierung 5:6 erkennbar. Nicht mehr so geflissentlich werden die rhythmischen Unterschiede zwischen Melodie- und Begleitstimmen in der Fantasie op. 13 (ebenfalls 1828 komponiert) vermieden. Zwar trennt Chopin auch hier noch eine Gruppe von 13 Noten in 3/16tel + 4/16 + 2 + 3/16tel (T 40), schreibt aber daneben bereits 33/32stel über 4 Achteln (T 42), Quintolen über 2 Sechzehnteln (Lento T 11) oder 21/32stel über 2 mal 4 Sechzehnteln (Lento T 14). In diesem Werk kommen bereits mehr improvisatorische Elemente zu ihrem Recht.

Bei der Weiterbildung der virtuosen Koloristik ist also, abgesehen von den noch spärlichen Ausnahmefällen, der rhythmische Gehalt des Kerngebildes keineswegs aufgegeben, die Akzente der Urmelodie sind nicht verschoben, sondern lediglich durch das Gewand brillanter Passagen verdeckt. Obwohl unser Meister besonders in seiner Jugend diese Technik in überreichem Maße verwendet und auch in der Zeit seiner künstlerischen Reife seinen Stil an derartigen Formen immer wieder neu orientiert (wie im Allegro de Concert T 134), ist auch sie nur als Vorbereitung für seinen spezifischen Personalstil anzusehen.

Das individuelle Ausdrucksbedürfnis Chopins bedurfte noch einer Modifizierung dieser übernommenen Stilform. Er fand sie in rhythmischer Hinsicht in dem Verschieben der Bedeutsamkeit von Klangfußgliedern und Spaltwerten, in harmonischer durch einen gesteigerten Anteil von Chromatik und Enharmonik. Der Improvisation wird Chopin nicht nur ein Meister im üblichen Sinne — sie stellt die Grundhaltung seiner gesamten Erfindung dar. So gelang es ihm, das alte Prinzip der Diminution und Kolorierung mit den neuen

romantischen Grundanschauungen, die auf das Unterwühlen des innermusikalischen Gerüsts hinausliefen, in Synthese zu bringen. Gemäß diesem neu erfundenen Ausdrucksmittel fügt sich auch die Melodik. Bestand ehemals der Hauptzweck der Koloristik darin, den Dispositionsrang eines Tones durch zweckentsprechende Verbrämung herauszustreichen, so wird nun die Bedeutung der Kernnoten durch das Einwirken des ornamentalen Moments abgeschwächt. Die Konturen der fließenden Linie vereinen Substanz und Schmuck; die Spitzentöne der Urmelodie ordnen sich der Bewegung unauffällig ein. Diese improvisatorische Gestaltungskraft, das Verschweben der einzelnen Ausdruckselemente ist wiederum in Zusammenhang mit Chopins Vorliebe für Rubato und Portamento zu bringen. Die Irrationalität, die diesen beiden alten Vortragsmanieren eigen ist, ist seiner Denkweise ein Leitstern geworden.

Den gleitenden Charakter der leichtflüssigen Linienbewegungen erreicht Chopin vielfach durch Notengruppierungen, die sich nicht leicht dem Taktschema einfügen. Im Gegensatz zu seinen Vorgängern und Vorbildern, ja zu seinem eigenen früheren Stil, liebt er Abweichungen zwischen geraden und ungeraden Metren in Melodie und Begleitung. Die mannigfachsten Konfliktbildungen sind hierbei aufzuzeigen: Triolen, Quintolen und andere ungeradzahlige Notengruppierungen über gerader Viertel- bzw. Achtel- oder Sechzehntelbegleitung, umgekehrt geradzahlige Formen über ungeradem Begleitrhythmus.

Im e-moll-Konzert (Romanze T 143) stehen 2 Triolen über 4 Achteln der linken Hand; im Larghetto des f-moll-Konzertes (T 9) tragen die ersten beiden Glieder einer 4-Achtel-Figur einen Doppelschlag, der in Form einer Sechzehntelquintole aufgelöst ist, die letzten beiden eine Achteltriole. Ähnliche Beispiele in der Fantasie op. 13, Introduktion T 29, Lento quasi assai T 11, im e-moll-Konzert, Romanze T 23, 25, 28. Im Notturne op. 55/2 T 9 gleiten vier gerade Achtel, in der Coda des Notturne op. 32/4 eine Sechzehntelquintole über die 3-Achtel-Begleitfigur hinweg.

Von den Frühwerken an ist das Werden dieser individuellen Ausdrucksstilform zu beobachten. Der junge Chopin gebraucht anfänglich virtuose Figuren traditioneller Form einerseits und die Technik ornamental-rhythmischer Abweichungen andrerseits noch völlig getrennt. Neben Passagen mit klarer Akzentbetonung schreibt er zu gleicher Zeit im Larghetto der Jugendsonate op. 4 c-moll (1828) einen $^5/_4$-Takt, in dessen Verlauf er bereits reichsten Gebrauch von den Schwebeformen zwischen Melodie und Begleitung macht.

Die ungewöhnliche Taktart dieses an Substanz der lyrischen Melodie nicht sehr bedeutenden Satzes verleitet den Komponisten dabei zu Experimenten. Auf der Baßlinie, die dauernd zwischen der Phrasierung 3 : 2 und 2 : 3 schwankt, baut er in ständigem Wechsel Gruppen von Achtel- oder Sechzehnteltriolen sowie gerade Achtel und Sechzehntel. Jedoch beweisen die im gleichen Stück eingeflochtenen geradlinigen Passagen, daß noch kein

gedanklicher Zusammenhang über diesem rhythmischen Experimentieren mit ornamentaler Gestaltung besteht, wie auch die Mannigfaltigkeit der Mittel die Klarheit des eigenen Stils noch vermissen läßt.

Erst in den Konzerten hat er seine individuelle Sprachweise gefunden. Die solistischen Themen dieser Werke sind Musterbeispiele für das Durchdringen der virtuos-ornamentalen Denkweise mit der romantischen Vorliebe für die Verschleierung der klaren Gliederungsabschnitte.

Stets fällt auch dieser freischwebend kolorierenden Technik die Funktion der Umschreibung eines Kernes zu, ja sie ist eins der bevorzugtesten Variationsmittel. So löst er die einfachen Konturen des Anfangsmotivs im I. Solothema des f-moll-Konzertes (I. Satz) **(22)** bei der beantwortenden Wiederholung in eine geschmeidige Wellenlinie, die sich aus Doppelschlags- und Passagenelementen zusammensetzt, oder er verändert ein einfaches stufenmäßig absteigendes Motiv im Seitensatz des e-moll-Konzertes (T 86) bei seiner Wiederholung (T 94) bei gleichbleibender Begleitung in eine leicht dahingleitende Sechzehntel-Septolenfigur. In beiden Fällen verlieren die Spaltwerte der Melodie bei der Umschreibung ihre ursprüngliche rhythmische Stellung zugunsten des lückenlosen Bewegungsflusses über die ganze Klangfußlänge hinweg. Die melodische Linie hört auf, eine Summe von Einzeltönen zu sein und nähert sich, soweit es die Grenzen des Tasteninstrumentes zulassen, einem kontinuierlichen Bewegungsverlauf. Zwei Jahre später nur sind diese Konzerte entstanden als die c-moll-Sonate, und doch verraten sie bereits durch die Beobachtung einer künstlerisch sehr feinen Ökonomie eine weit größere Reife. Selbst bei den virtuosesten Koloraturen werden nur die Teile des Motivs verändert, die nicht unbedingt für das musikalische Verständnis wichtig sind.

Diese in den Konzerten im Verein mit der pianistischen Brillanz so bestechende freischwebende Technik ist charakteristisch für die meisten Kompositionen lyrischen Grundinhalts. Der Reiz der N o t t u r n e s liegt zum Teil darin begründet. Natürlich bedingt das kleinere Genre hier die Wahl beschränkterer Mittel und größerer Feinheit der Empfindung.

Das erste Stück dieser Gattung in e-moll (komponiert 1827, von Fontana als op. 72/1 im Nachlaß veröffentlicht) knüpft direkt an Field an. Trotz der zuweilen eingeflochtenen Schwebeformen (8, 10, 11/32stel) verraten die Mehrzahl der brillanten Passagen mit der Parallelität der Akzente von Melodie und Begleitung ein frühes Entwicklungsstadium. — Die in diesem Jugendwerk noch stark im Vordergrund stehende sekundäre, schmückende Funktion der Fiorituren schwindet in op. 9/1 b-moll. Hier gehen Kern und Melodie bereits völlig ineinander auf, die ornamentale melodische Linie ist ein einziges singendes, klingendes Leben, kein Ton wird als nebensächliches Beiwerk empfunden. Wie die erste Viertakt-Phrase ihr Frage- und Antwortverhältnis auf der Variierung eines einfachen Gedankens — in

improvisatorisch freier Anlehnung an den Doppelschlag **(23)** — aufbaut, scheint auch die ganze Komposition ihr Lebenselixier aus diesem Ornament zu schöpfen. — Das rondoartige Notturne op. 9/2 Es-dur, dessen Thema einen ornamentalen Kern umschreibt, besteht aus variationsmäßigen Wiederholungen zweier Melodien, deren erste auf die Bewegungsformen des Doppelschlages, die zweite auf die des Trillers (T 26, 29) zurückgreift, bald akzentuierend, bald leicht über die Akkorde hinweggleitend. — Interessant durch einen ähnlichen Wechsel sind die Abwandlungen des Scherzando-Motivs in op. 9/3. Dem typisch Hüpfenden der ersten Phrase stellt die Variation (T 9) eine gleitende Schwebeform gegenüber, die die pralltrillerförmige Bewegung des Themas in die eines Doppelschlages erweitert. Der Doppelschlag umschreibt auch die zweite Veränderung des Motivs, geht jedoch dieses Mal dem Taktrhythmus parallel (1/8- : 4/16tel).

In op. 15/1 F-dur beschränkt sich das ornamentale Moment auf verbindende, gelenkartige Anschlußmotive, wogegen die zweite Nummer dieses Opus in Fis-dur in der vielseitigen Kolorierung des lediglich zwischen Tonika und Dominante pendelnden melodischen Kernes einen unerschöpflichen Reichtum der Erfindung offenbart: es ist „un ornament devenu drame" (Ehlert).

Das Überbrücken der rhythmischen Spaltwerte und der Cäsuren innerhalb der Phrasen charakterisiert besonders das Des-dur-Notturne op. 27/2, dessen Expressivgesang sich in Anlehnung an geläufige Arabesken (Triller, Doppelschlag) wellenartig über dem harmonisch farbenreichen Untergrund dahinschwingt.

In den späteren Notturnes tritt die frei verschwebende Koloristik nicht mehr so ausschließlich in den Vordergrund. Die Entwicklung eines neuen Formprinzips aus dem Ornament drängt bei fortschreitender Reife die Funktion des Schmückens überhaupt zurück. Das Ornament, sofern man es noch als solches empfindet, gewinnt dafür eine um so größere Bedeutung als Ausdruckselement. Rezitativische Stellen bedienen sich von op. 32 an gern dieser weitausholenden Gestik, so in der Coda von op. 32/1.

Der kolorierende Melodietyp, den wir soeben in den Konzerten und Notturnes aufzeigten, charakterisiert ferner die Kantilenen der Impromptus (As-dur op. 29 Mittelsatz, Fis-dur op. 36), einzelner Préludes (Nr. 18, 24), Polonaisen (cis-moll op. 26/1 Mittelsatz, Polonaise-Fantasie op. 66 Thema), der Sonaten (b-moll-Sonate I. Satz: Variation des Seitenthemas; h-moll-Sonate, Seitenthema) und sogar einiger Mazurken (op. 17/4). Ein typisches Beispiel für die Wandlungsfähigkeit eines Gedankens, dem ein ornamentales Vorbild zugrunde liegt, haben wir in dem Expressivthema der g-moll-Ballade op. 23.

In der ersten Episode (Es-dur — meno mosso T 67) greift der Doppelschlag lediglich als zufällige Ausbiegung in den Gang der Melodie ein. Die Wiederkehr im ff-A-dur erweitert seine Dimensionen zu großen Wellenlinien (T 109). Wieder anders — und zwar

diesmal in frei verschwebender Koloristik — charakterisiert er die Stimmung bei seiner 2. Wiederkehr (B-dur) in der Reprise (T 165 ff).

b) Die ornamentale Kernmelodie.

Sie unterscheidet sich von den bisher geschilderten Typen dadurch, daß nun nicht mehr dem Ornament die Umschreibung eines elementaren Kernes zufällt, sondern der Grundriß der Melodie eben durch das Ornament selbst gebildet wird. Psychologisch ist dieser Vorgang folgendermaßen zu erklären: Gewisse Vorstellungen aus dem konventionellen Formelwesen beeindrucken das Denken des Komponisten so stark, daß er die Bewegungsformen des Vorbildes sich zur melodischen Substanz verdichten läßt.

An sich sind derartige Wendungen, die lediglich auf den Taktrhythmus gedehnte Arabesken zu sein scheinen, der Musik nicht fremd. Bach, Mozart, Beethoven, Schubert u. a. schreiben häufig Kadenzformeln, die an Doppelschläge oder Triller erinnern. Bei allen diesen Meistern sind sie jedoch im Grunde genommen sekundärer Natur, da sie in erster Linie als Auslösung harmonischer Spannungen zu verstehen sind, wie auch der junge Chopin im Rondo op. 1 die Spitzentöne einer figurierten Kadenz in der Form eines Doppelschlags zusammenschließt. Auch in der c-moll-Sonate op. 4 ist es schwer zu entscheiden, ob das Thema bewußt oder rein zufällig die Gestalt des Ornaments nachzeichnet.

Erst die ornamentale Kernmelodie des Meisters ist das Ergebnis bewußt schöpferischen Ausgestaltens dieser keimhaft empfangenen Idee. Wenn das Vorkommen dieser Wendungen bei Chopins Vorgängern eben als Ergebnis der harmonischen Führungen gedeutet wurde, so dürfen wir bei ihm selbst ebenfalls nicht die Wichtigkeit der potentiellen Spannungen vergessen. Seine ornamentale Erfindung und seine neuartige Harmonieentwicklung stehen in ständiger Wechselbeziehung — aus ihrem gegenseitigen Durchdringen erblühen erst die schönsten melodischen Linien.

Wieder ist der Doppelschlag diejenige „Manier", aus deren Bewegungsprinzipien Chopin die meisten Anregungen schöpft. Die symmetrische Gestalt dieses Ornaments mag in besonderem Maße geeignet sein, sich dem motivischen Geschehen einzuordnen. Wie bei der akzentuierenden Kolorierungstechnik können auch bei diesem Typ die ornamentalen Glieder im Frage- und Antwortverhältnis spannend gegeneinander gerichtet werden. Besteht der Gehalt der Motivaufstellung in einem gedehnten Doppelschlag, dann bevorzugt Chopin folgende Darstellung: Die Melodie beginnt mit der Terz der herrschenden Tonart, ergreift darauf den oberen Halbton und pendelt in den Ausgangston zurück; ein symmetrischer Ausschlag nach unten ergänzt die Bewegung zur geläufigen 5-Noten-Figur. Umkehrungen

oder rhythmische Veränderungen lassen unzählige Möglichkeiten offen. Unverkennbar ist der Doppelschlag des Anfangsmotivs im E-dur-Notturne op. 32/1 mit der punktierten oberen Wechselnote, der im Nachsatz (T 5) als Umkehrform wieder erscheint **(24)**. Im As-dur-Walzer op. 34/1 entwickelt sich das ganze Thema aus der Doppelschlagsbewegung. Der gesamte Inhalt ist bereits in den ersten vier Takten enthalten und wird von einer vollkommenen Kadenz getragen. Durch die rhythmische Dehnung des ersten Teils der Figur ist die Figur bereits in sich im Frage- und Antwortverhältnis gegliedert. Die zweite Viertakt-Gruppe wiederholt die gleiche Phrase in der Dominante und moduliert mit dem Dominantseptakkord in die Tonika zurück, in den der Nachsatz einsetzt, der wiederum den bereits bekannten Inhalt in noch gesteigerter Form ausgestaltet.

Die Beantwortung eines freien Motivs geschieht in der Regel — wenn das Ornament zur Melodiegestaltung herangezogen wird — durch den umgekehrten Doppelschlag (Fantasie-Impromptu op. 66, Moderato cantabile T 5/6 **[25]**).

Ornamentale Motivaufstellung und -beantwortung symmetrisch spannend gegenübergestellt entwickeln vollständige Themen aus der bekannten Urform. Das 1. Motiv der 2. Periode des f-moll-Konzertes (T 15 ff) zeigt in seinen Umrissen lediglich die Getalt von Chopins Lieblingszierform, des Doppelschlages, seine Beantwortung dessen Umkehrung. Aus der Wiederholung der letzteren entwickelt sich die Melodie weiter fort (19 ff). Selbst aus diesem ornamentalen Motiv ist noch ein Kern herauszuschälen, der in der Motivaufstellung den einfachen Skalenabstieg c-b-as-g, in der Beantwortung wiederum eine Trillerbewegung as-g-as-g zeigt. — Vielgestaltig in Rhythmus und Phrasierung sind die korrespondierenden Motive der ornamentalen Linie in der Mazurka op. 7/2. Auch hier ergibt noch der dekolorierte Kern die Bewegungsformen des Doppelschlags. Die mannigfachen Analogien an Manieren in der Melodie der Mazurken entsprechen überhaupt dem Wesen der polnischen Volksmusik, für die u. a. auch die Verwendung kurzer Motive, deren Wiederholung und sequenzartige Fortschreitung bezeichnend ist. So verwendet Chopin Doppelschlagselemente zum Aufbau der 2. Periode der Mazurka op. 17/1 (beantwortend T 10), so baut er das Thema der Mazurka op. 30/4 aus den Bewegungen dieses Ornaments auf. Die ganze Coda dieser Komposition besteht aus ostinaten Wiederholungen des Doppelschlags, die sich am Schluß in eine absteigende Sequenz auflösen.

Auch aus dem Triller schöpft Chopin Anregungen für seine Motiv- und Themenbildung. Dieser Melodietyp ist ebenfalls in den volkstümlichen Tanzkompositionen, so in den Mazurken op. 17/2 und op. 24/1 vertreten, jedoch enthalten Melodien, die den Triller zu-

grunde gelegt haben, im Gegensatz zu den periodenmäßig klar gegliederten Doppelschlagsformen, vielmehr die Tendenz zu improvisatorischer Gestaltung. Aus dem charakteristischen Hin- und Herschwanken dieser „Manier" entnimmt Chopin ein feines Stimmungsmoment: allen Melodien, die sich aus ihr entwickeln, haftet der Eindruck einer tiefen Sehnsucht und Monotonie an. Das typischste Beispiel dafür ist das Prélude Nr. 4 e-moll, dessen Melodik nichts weiter als ein Pendeln zwischen der Quint der Tonart und deren oberer Wechselnote ist, die allerdings über den halbtonig abgleitenden Harmonien von Takt zu Takt ihre Funktion ändern.

Nur mehr indirekte Bedeutung für Chopins Melodik ist dem Pralltriller zuzuschreiben. Die in der Romantik beliebte Satztechnik: die Umziehung der festen dominantisch-subdominantischen Akkordkonturen, vereint sich mit der fast unbewußten Nachbildung dieses Ornaments zu weiteren charakteristischen Melodietypen. Besonders kantable Linien zeigen vielfach diese Gestalt (h-moll-Scherzo op. 20: Molto piu lento, Mittelstimme; Prélude Nr. 20 c-moll; Walzer op. 70/2 **[26]**; Impromptu Fis-dur; Trauermarsch der b-moll-Sonate, Trio; h-moll-Sonate, Überleitung vom I. zum II. Thema und II. Thema).

Bezeichnend für den vokal denkenden Klavierornamentiker ist endlich die Inspiration seines Schaffens durch einen Vortragseffekt der italienischen Gesangskunst: das Portamento. Oben konnten wir bereits verfolgen, wie Chopin diese irrationale Manier auf seinem Instrument zu realisieren suchte. In diesem Zusammenhang interessiert nun ihr Wert für die gesamte musikalische Erfindung. Sehr bedeutend ist sie in bezug auf die Melodik. Das halbtonartige Hinaufziehen im Thema des Notturnes op. 27/1 cis-moll **(27)** ist nichts weiter als eine Stilisierung dieses ehemaligen Ziermomentes. Der ganze Inhalt des Walzers op. 64 cis-moll ist in Anlehnung an das Portamento geschaffen. Nicht nur das lineare Denken, sondern auch die neuartige Harmoniegestaltung Chopins scheint von der Idee des Portamento befruchtet. Die chromatischen Rückungen der Akkorde wie in den Notturnes op. 27/2 und 48/2 sind auf den Einfluß der früher spontan geübten Vortragsmanier zurückzuführen.

Bedeutsam ist die Gestaltwerdung dieser Manier für die Idealisierung des Nationalen. Die polnische Musik hatte von jeher eine besondere Neigung zu harmonischem Farbenreichtum und chromatischen Tonschritten, auch für portamentoartige Verzierungen. In der Durchdringung von Manier und harmonischer Gestaltung hat Chopin gleichsam einen symbolischen Ausdruck des slavischen Charakters gefunden. Die Krönung des Portamento stellt sein letztes Werk, die Mazurka op. 68/4, dar. Die halbtonig absteigende Kernlinie wird in jedem Takt rückläufig unterbrochen, was den Eindruck des auch in der harmonischen Untermalung enthaltenen Portamento steigert **(28)**.

C. Die assoziative Technik.

„Denn sobald das Genie seine Pranken in eine bestehende Form schlägt, wird daraus ein völlig neues Ausdrucksmittel, ganz besonders in der Musik, wo ein einziger Akzent, ein Innehalten, ein Atemholen, eine leise Verschiebung im Rhythmus oder in der Melodie alles umgestalten kann."

(Romain Rolland: „Beethovens Meisterjahre".)

So hatte Chopin das Ornament von seiner untergeordneten Funktion eines schmückenden Gliedes zu substantiellem Sinn gebracht, hatte das einst starre Wesen den rhythmischen Pulsen des inneren Geschehens angepaßt und es schließlich zu einem bedeutenden Teil der musikalischen Architektonik, zum motivischen Element erhoben. Bisher konnten wir den unmittelbaren Einfluß des neubelebten „Mikro"-Organismus auf die Melodik verfolgen, sofern dieser als treibender Faktor ein fertig vorliegendes Gebilde in seinen Grundfesten aufwühlte (frei verschwebende Koloristik) oder die stützenden Pfeiler des harmonischen Gerüstes, entsprechend den Bewegungsformen des ornamentalen Vorbildes, melodisch miteinander verbunden wurden (ornamentale Kernmelodie).

a) Umgestaltung der Ornamente zu Entwicklungsmotiven.

Das „Genie" gestaltete das beigeordnete Schmuckglied in seinem Wesen so, daß sein ganzer Schaffensprozeß davon seinen Ausgang nahm. Die psychologische Entwicklung bis zum Endergebnis dieser inneren Wandlung läßt sich deutlich in einzelnen Stufen erkennen.

Interessant ist es, zu bemerken, wie Chopin als ein an klassischen Formprinzipien geschulter Musiker die Ornamente zu Entwicklungsmotiven umgestaltet. Auch hierbei bot die Doppelschlagsbewegung, nicht nur als Lieblingsverzierung, sondern ihrer symmetrischen Geschlossenheit zufolge, den geeignetsten Ausgangspunkt. Die rhythmische Dehnung bis auf die Spaltwerte und Klangfußglieder, die für die konstruktive Melodik grundlegend war, bedingte gleichzeitig gewisse **(29)** Gliederungen der Manier in 2:2 (Nott. op. 55/1 T 17), 2:3 (Polonaise op. 71/2 T 11), 3:3 (Polonaise op. 26/1 T 55) Noten, die je nach dem Charakter des Werkes sich von selbst ergaben. Dabei ist vor allem eine Phrasierung eigentümlich, die Anlehnung an Stilmittel der nationalen Musik sucht, und zwar an die Tanzformen der Mazurka und der Polonaise. Wie der Triolenrhythmus eins der typischsten Kennzeichen des polnischen Volkstanzes ist, findet der Besinger des polnischen Wesens ein Symbol für den nationalen Ausdruck in der Gliederung des Doppelschlags in Duole und Triole. Zwar war diese Wendung

auch der Musikpraxis vorangegangener Epochen nicht unbekannt und ihr Vorkommen in Chopins frühesten Werken (Fantasie op. 13, Lento T 5) beweist, daß er damit ererbtes Gut aufnahm — er war es jedoch, der darin ein neues Ausdrucksmittel, eine Vokabel für die nationale Sprache in einer abstrakten Kunst wie der Musik fand.

Der geniale Zug bestand in der gedanklichen Verbindung zweier für die polnische Tanzmusik typischen Elemente: des Pralltrillers und der Triole und deren Vereinigung im Doppelschlag, in dem sie (meist im ersten Klangfuß) aufgehen. Das Ornament hat hier bereits seine eigentliche Funktion als Schmuckfaktor aufgegeben und ist zum melodischen Glied geworden. In verschiedenen Stadien stellt sich der Einbruch des nationalen Momentes dar: a) der Pralltriller steht über einem Taktviertel noch als „Manier" geschrieben und wird im Verlauf des Taktes rhythmisch noch unausgeglichen zum Doppelschlag ergänzt (Walzer op. 34/1 T 51); b) der Pralltriller wird zwar in großen Noten als Triole ausgeschrieben, steht aber in doppelter Bewegung im Vergleich zu den übrigen Taktwerten (Mazurka op. 7/2 T 3); c) Pralltriller wie ergänzender Neben- und Hauptton des Doppelschlages stehen im gleichen Grundzeitmaß (z. B. Achtel und Achtel-Triole wie Mazurka op. 6/4 T 9 **(30).**

Diese bewußt national empfundene Gliederung des Doppelschlages begegnet bei Chopin etwa von 1832 an. Zum erstenmal taucht sie in der nachgelassenen Mazurka in D-dur (1832, Ges.-Ausg. Bd. XIII Nr. 7) auf. Dieses Stück ist eine Umarbeitung der ebenfalls im Nachlaß (Nr. 6) veröffentlichten Mazurka D-dur aus dem Jahre 1829/30, in der diese Besonderheit noch ebensowenig zu finden ist wie in den fünf vorangehenden Kompositionen der Gattung (Mazurka G und B von 1825, op. 68/2 a-moll aus dem Jahre 1827, op. 68/3 F-dur von 1830). Selbst in der obengenannten Mazurka Nr. 7 ist der Gebrauch dieser Floskel noch sehr sparsam (in jedem Teil nur einen Takt lang), dafür in Nr. 8 der Ges.-Ausg. (XIII. Bd.), die ein Jahr später komponiert ist, um so häufiger. Im späteren Schaffen Chopins ist die triolenartige Ausdeutung des Doppelschlages nicht nur für die Mazurken, sondern für alle Werke, sobald er nationale Gedanken zum Ausdruck bringen will, bedeutend.

Zwei weitere Gliederungen des Doppelschlages ergeben sich aus der Anlehnung an die Polonaise, und zwar 1. die Unterteilung des ersten Achtels in Sechzehntel, und 2. die Ausprägung der Schlußformel: vier Sechzehntel und zwei Viertel, von denen das erstere die Betonung erhält.

Schon früh zog Chopin den Doppelschlag in dieser Weise zur Melodiegestaltung heran, wie in der im Jahre 1822 komponierten Polonaise gis-moll **(31)** und den Polonaisen op. 71/1 (1826) und Ges-dur (1829). Mit der Schlußformel bildet er das Thema der Polonaise c-moll op. 40/2 **(32)**, der Polonaise op. 71/3, eine Themengruppe der Polonaise-Fantasie (T 115 ff, 181 ff) und anderer Kompositionen. Diese melodisch-ornamentale Ausdeutung von Triole und Doppelschlag ist

allein schon bezeichnend für die Begabung, mit der Chopin das innerste Wesen der polnischen Musik erfaßte und es auch wirklich in seiner Tonsprache auszudrücken befähigt war. Nirgends gibt er genaue Abbilder volkstümlicher Melodien, wie dies in der zeitgenössischen Klavier- und Opernmusik allgemein üblich war, wenn es galt, nationales Wesen zu charakterisieren — er beschränkt sich darauf, seinem eigenen Stil ihre bezeichnendsten Züge einzuprägen.

In einer weiteren Entwicklungsphase des zum Motiv erhobenen Doppelschlags beginnt Chopin die Bewegung des Ornaments von innen heraus zu lockern, nicht nur rhythmisch, sondern auch melodisch durch das Verschieben der Intervallverhältnisse. Den für seine Schreibweise bezeichnenden aufwärtsgehenden kleinen Intervallsprung am Ende einer ornamentalen Figur (wie in der Polonaise f-moll op. 73/3 die kleine Terz nach dem Doppelschlag) wendet er mit Vorliebe auch innerhalb eines melodisch aufgelösten Ornamentes an. Von den Jugendwerken bis in sein Spätschaffen sind dafür unzählige Belege zu finden (Polonaise op. 71/1 **[33]** T 6, 8, Scherzo b-moll op. 31 Mittelsatz, Mittelstimme, Polonaise-Fantasie op. 61 T 46 u. a.). Derartige Freiheiten der Tonbewegung dienen bereits dazu, durch das Hinzufügen einer zweiten, noch höheren oberen Hilfsnote den Melodiebogen zu erweitern. Eine reizvolle Abwandlung schreibt Chopin in der Ecossaise op. 72/3 Nr. 1. Die einzelnen Töne der „Zirkelmanier" sind um eine Oktave auseinandergelegt: die obere Nebennote ergreift die Note statt der Sekunde; die Rückkehr zum Hauptton vollzieht sich in der oberen Oktave; ein abwärtsgehender Notenschritt nach der unteren Nebennote führt die Bewegung nach der Ausgangsoktave zurück, von der sie sich über den Hauptton bald wieder erhebt, worauf das gleiche Spiel von neuem beginnt. Durch die Pausenpunktierung wird der Eindruck eines hüpfenden Staccatos noch hervorgehoben.

Als Gegenbeweis zu der verbreiteten Meinung, Chopin habe keine Verbindung mehr mit der motivisch-thematischen Gedankenarbeit der klassischen Kunstperiode, seien jene Doppelschläge angeführt, die unmittelbar zu Entwicklungsmotiven umgestaltet sind. Natürlich ist die Motivtechnik des Romantikers von einer völlig anderen Gestalt als die eines Beethoven. Im Notturne op. 9/2 benutzt er den zweiten Teil des Melismas, das einmal in seiner richtigen Gestalt eingeführt ist, sequenzmäßig zum motivischen Aufbau einer weitausholenden Kantilene **(34)**. Diese Technik entspricht der in der jungen Romantik allgemein beliebten Steigerungstechnik, die im Rahmen von Wagners „unendlicher Melodie" ihren Höhepunkt erreichte.

Auch die Umkehrung ornamentaler Motive führt zur Weiterentfaltung. Im Finale der h-moll-Sonate wird nachträglich die Ähnlichkeit eines Motivs mit der geläufigen Doppelschlagsbewegung, das

vier Takte zuvor in umgekehrter Richtung dargestellt war, bestätigt (T 56:60 **[35]**). Von der pralltrillerartigen Umschreibung des 1. Taktviertels (36) (T 1) der Etüde E-dur op. 10/3 verwendet Chopin nur den verzierenden Teil (untere Hilfsnote und wiederholten Hauptton) zur geradlinigen Weiterentwicklung auf dem 1. Achtel des zweiten Taktes; die Umkehrung des neuen Tonschrittes (fis-gis zu gis-fis) spinnt das Motiv weiter fort; ebenso entstehen Takt 3 und 5. Die Melodie der ganzen Etüde entfaltet sich im weiteren Sinne aus derartigen Wendungen sowie aus deren nochmaligen Umkehrungen und sequenzartigen Wiederholungen.

b) Mit ornamentalen Vorstellungen verknüpfte Melodiewendungen.

Nun ist keineswegs anzunehmen, daß Chopin vermöge der eben an wenigen Beispielen dargestellten zahlreichen Entwicklungsmöglichkeiten seine ornamentalen Motive in dem strengen Sinne der thematischen Arbeit der Sonatenmeister der klassischen Hochblüte durch organische Verwebung ihrer einzelnen Glieder ineinander zur Einheit einer übergeordneten Idee verschmelzen ließ. Die Art der Verarbeitung ist bei ihm völlig anders, haben sich doch überhaupt die geistigen Bedingungen von Grund aus geändert, da die romantische Kunst nicht mehr die musikalische Formenwelt, sondern das Erlebnis, den Ausdruck des eigenen Gefühls in den Vordergrund stellt. Demnach zeigt das motivische Gestalten Chopins auch nicht entfernt die lückenlos folgerichtige Geschlossenheit der spekulativen Gedankenarbeit eines Beethoven, sondern ein freies Sichausleben in einer kleinen Idee, folgend allein den Gesetzen der Phantasie.

Seine ganze Kompositionsweise zeigt dabei immer wieder, wie tief der ehemals nur schmückende Mikroorganismus sein musikalisches Vorstellungsvermögen erfaßt, wie sein Schaffensprozeß, seine melodische, ja auch rhythmische und harmonische Erfindung immer wieder durch die Anlehnung an dieses Element neu belebt wird. Das Ornament erlangt bei ihm die Bedeutung eines Formungsprinzips, in dem er alle seine künstlerischen Intentionen Gestalt gewinnen ließ.

Viele seiner Motive sind lediglich an die allgemein geläufigen Melismen assimilierte Wendungen, die zwar oberflächlich betrachtet mit ihrem Urbild nicht viel Gemeinsamkeit haben, die Sinnverbindung mit ihm aber stets durchscheinen lassen.

Unter diesem Gesichtspunkt ist eine Gruppe von Motiven zu begreifen, die in deutlicher Verwandtschaft mit der Doppelschlagsbewegung stehen, mit dem Unterschied, daß die Nebennoten (obere und untere Sekunde) anstatt einer Kernnote hier deren zwei umrahmen. Diese Wendungen sind wie eine Pendelschwingung aus zwei Phasen zusammengesetzt; in der ersten Entfernung vom Hauptton enthalten sie bereits die Tendenz zur Rückkehr; sie vervollständigen

sich in der zweiten Phase. Dabei werden die Grenzpunkte der Schwingung jedesmal in Form einer Schleife umschrieben.

Das Pendelmotiv ist in der polnischen Volksmusik heimisch und begegnet wohl deshalb bei Chopin auch zuerst in den volkstümlichen Tanzformen, den Mazurken. In der 8taktigen Einleitung der Mazurka op. 6/2 bildet ein derartiges Motiv in der Mittelstimme das einzige belebende melodische Moment innerhalb des Orgelpunkt-Akkordes auf der Dominante **(37)**. Das klassische Beispiel eines Pendelmotivs ist das Thema des a-moll-Walzers op. 34/2 **(38)**. Für den Themenaufbau fehlt diesem Motiv in den ersten Takten das Entwicklungsmoment; aber sein nächster Verwandter, das Ornament (wiederum der Doppelschlag), vereint sich ihm schließlich, um die latente Kraft dieser Bewegung in Evolution zu lösen. So schaffen diese Faktoren in reziprokem Spiel ganze Phrasen und Kompositionen. Hat die betreffende pendelnde Melodiewendung dagegen den Charakter eines Zwischenmotivs, so ist die Notwendigkeit eines fortentwickelnden Gliedes nicht immer gegeben; vielmehr ist dann ein kontrastierender Abschluß erforderlich. Im b-moll-Scherzo (Mittelsatz T 17 f) findet Chopin diesen in dem aufsteigenden ins „delicatissimo" verebbenden cis-moll-Dreiklang **(39)**.

Über die melodische Bedeutung hinaus ergreift die Pendelschwingung auch die harmonischen Klangverhältnisse. Wie im Thema des a-moll-Walzers die Schwingungen der Melodie in der harmonischen Untermalung der rechten Hand als Oszillieren zwischen den beiden Polen einer zweigliedrigen Kadenz (Moll-Tonika und Septakkord der II. Stufe) wiederkehren, wechselt im Mittelsatz des h-moll-Scherzos T 13 ff in A-dur die Tonart der Oberterz (Cis-dur bzw. cis-moll) mit der Subdominante (D-dur) und deren Stellvertreter (h-moll). Es bestehen also deutliche Analogien zwischen Ornamentik und Harmonik. In Stimmführung, tonale und harmonische Struktur und Rhythmik eingreifende Freiheiten eröffnen der Pendelschwingung eine Fülle verschiedener Wege. So teilt Chopin in der Einleitung der Mazurka op. 7/3 das Rundmotiv auf die alternierenden Begleitstimmen auf, wobei er sowohl der oberen als auch der unteren Hilfsnote jedesmal die Terz zur harmonischen Bereicherung beifügt **(40)**. Durch Pausen unterbrochen, verbirgt sich ferner hinter dem Hauptthema des I. Satzes der b-moll-Sonate (T 9 ff) der ornamentale Gedanke **(41)**. Die Evolution erfolgt hier nach der Wiederholung des Motivs auf einer höheren Stufe in der zweiten Periode durch seine Umkehrung.

In der Mazurka op. 30/1 T 29 ff umspielt das Pendelmotiv die Wechseldominante d, während ein zweiter Pendelschlag zwischen der Dominante g' und ihrer höheren Oktave g'' den ersten kreuzt **(42)**. Das Notenbild erinnert schon äußerlich an die aus Akustik und Wellentheorie bekannten Überlagerungen von Schwingungsvorgängen

verschiedener Schwingungszahl („Wellenlängen"), so daß man versucht ist, auch hier die melodische Bewegung als aus der „Superposition" zweier, auch in ihrem Schwingungsausschlag verschiedener (verm. 3 und Oktave) ornamentaler Vorgänge hervorgegangen anzusehen. Jedoch ist kaum anzunehmen, daß Chopin sich bewußt an dieses Bild angelehnt hat: er schuf in freier künstlerischer Intuition Formen, in die der Hörer oder der Leser des Notenbildes nun gewisse Vorstellungen hineininterpretiert.

Verwandte Züge mit dem Pendelmotiv hat eine weitere melodische Wendung, die ebenfalls auf ein nationales Moment, den Polonaisenrhythmus, zurückgreift. Sie besteht aus dem Umspielen einer diatonischen oder chromatischen Skala durch die betreffende untere oder obere Wechselnote in Form einer Sequenz. Während dem vorigen Typ durch die Rückkehr in der zweiten Phase ein statischer Charakter innewohnte, verfügt dieser über motorische Kräfte, die natürlich ebenso einer Auflösung bedürfen. Diese erfolgt aber nicht durch eine ornamentale Bewegung, sondern durch einen Oktavsprung (cis-moll-Polonaise T 6), durch Dreiklänge (fis-moll-Polonaise op. 44 T 14) oder andere einfache kompositionstechnische Mittel. Beispiele für derartige Themen enthalten die Ges-dur-Polonaise (1829), die cis-moll-Polonaise **(43)** op. 26/1, die es-moll-Polonaise op. 26/2, letztere in absteigender Bewegung durch vier Oktaven über dem Orgelpunkt f, vorübergehend die As-dur-Polonaise op. 47 (T 25 ff) und andere Werke, die den Polonaisenrhythmus als Grundlage haben, beispielsweise die Romanze des e-moll-Konzertes T 39, 41, 46.

Pendelmotiv und sequenzierende Reihe vereinigen sich in der Polonaise op. 44 fis-moll in einer Linie und erweitern auf diese Weise den ornamentalen Melodiebogen **(44)**. Das Gleiche gilt von dem Mittelteil des Notturnes op. 62/2 E-dur.

So entfernt sich das improvisatorische Gestalten weiter von seinem Erinnerungsbilde, dem Ornament — immer neue Vorstellungen werden mit Hilfe dieser umgestalteten Wendungen aufgenommen. Trotzdem bleibt jedoch ein innerlicher geistiger Zusammenhang mit der ornamentalen Idee gewahrt.

c) Die ornamentale Welle als Urkeim des Chopinschen Gedankenreichtums und ihre Auswirkung in Melodik und Figuration.

Je nach den künstlerischen Grundanschauungen einer Zeit tragen die Stilmittel verschiedenartiges Gepräge. Mehr als jede andere bedurfte die Romantik, deren Ideal es war, alle Elementarkräfte des menschlichen Gefühls im Kunstwerk wachzurufen, deutlicher Analogien oder Symbole, um ihre inneren Ideen, ihre abstrakten Gefühle konkret darzustellen. Auch in der Musik suchte jedes Individuum

seine „blaue Blume" — Chopin fand sie im Ornament. Seine ganze Schaffensweise wird befruchtet von Klangempfindungen, die dem Melisma entsprechen, wenn nicht unmittelbar, so doch in idealisierter Form. Aus der Fülle seines ornamentalen Melodienschatzes schimmert als unverlierbarer Urkeim die Welle hervor, wie sie sich im Doppelschlag repräsentiert; ihre Bewegungsformen werden auch auf solche Bindungen übertragen, die selbständige satztragende Glieder sind.

Selbst das virtuosische Spielwerk gewinnt durch die Assoziation mit den Vorstellungen dieses Momentes ein vollständig anderes Kurvenbild. Chopin knüpft zwar an die von der brillanten Moderichtung ausgebildete Skalenornamentik an, gestaltet aber die bei jenen Meistern[2]) üblichen glatten Linien in seinem Stil zu großen Wellenlinien um. In dem virtuosen zweiten Teil des Impromptu Fis-dur op. 36 gelingt ihm dadurch, daß er jedem Bogen einen höheren Wendepunkt zuerteilt als dem vorhergehenden, innerhalb eines gleichförmigen Melodiezuges eine großartige Steigerung. Einfacher Auf- und Abstieg erscheinen nun in Kurven. Einstimmige (e-moll-Konzert I. Satz T 175) und mehrstimmige Passagen (Terzenskala der f-moll-Ballade op. 52 T 214) werden mit Umkehrbildungen durchsetzt[3]). Bis zum Tiefpunkt läßt Chopin zuweilen die Linien in einem einzigen Takt zurückkehren, um auf diese Weise Wellenberg und Wellental näher aneinander zu rücken (Ballade F-dur op. 38 T 63 ff). Mit immer weiter verengten Kräuselungen und starkem Einbeziehen chromatischer und enharmonischer Elemente löst sich schließlich die ganze Skala in Miniaturbögen, so im Bolero op. 19 T 170 ff, in der Polonaise brillante op. 22 T 256 f, in der Ballade g-moll op. 23 T 135 f **(46)**, im Konzert f-moll op. 21 T 29/30 und im Allegro de Concert op. 46 T 168 ff.

Im Zeichen der Welle erfährt nun auch die Koloristik eine andersartige Ausprägung. Gebrauchte Chopin bei dem oben dargestellten Typ[1]) in den Melodiegang verflochtene Ornamente zur Verhüllung eines auf melodisch und harmonisch denkbar einfachen Grundverhältnissen beruhenden Kernes, so verzichtet er hier auf die allgemein übliche Verwendung des Formelwesens. Die Töne der umschreibenden Linie finden sich nun vielmehr zu einer freischwingenden Wellenkurve zusammen.

Es ist bezeichnend für die romantische Geisteshaltung, daß der Künstler immer wieder einem kleinen Gedanken große Bedeutung beimißt, daß er immer neue Mittel zu dessen poetischer Ausdeutung

---

[2]) Vgl. Hummel: Fantasie Es-dur op. 18 (Larghetto cantabile), Weber: Sonate op. 24 (Adagio) und Konzertstück in f-moll op. 79, Kalkbrenner: As-dur-Konzert op. 32 (Introduzione, Adagio).

[3]) Ähnlich ist die Terzenetüde gebaut.

[4]) Siehe „akzentuierende" und „frei verschwebende Koloristik".

ersinnt; es ist daher auch bezeichnend für den romantischen Ornamentiker, daß die Assoziation mit der Wellenform gerade in der Variationstechnik unendlich viele schöne und abwechslungsreiche Linien erstehen läßt. Bemerkenswert ist, mit welchem architektonischen Feingefühl er dabei den Dispositionsrang der einzelnen Töne wahrt. Im Notturne op. 55/1 treten die in der Urmelodie schwerbetonten Momente bei der Veränderung in T 27 **(47)** jeweils als erste Noten einer ebenfalls betonten Triolengruppe ein, die weniger bedeutenden, leichten Taktteile erscheinen in der Umschreibung dafür noch um so mehr dadurch abgeschwächt, daß sie als bloße Durchgangstöne an letzter Stelle der Figur stehen. Harmonisch interessant ist das fast zufällige Hineinspielen der beiden Töne h—d in den As-dur-Akkord, dessen Terz c, die bereits im ersten Motiv eine „bewegte liegende Stimme" ist, bei der Variierung einen weit größeren Schwingungsausschlag zeigt.

Auf dieser wellenmäßigen Kolorierungstechnik beruht eine bestimmte Melodiegattung, die sich besonders gern wie im oben genannten Beispiel an die rhythmische Gliederung der Triole bindet. Aus der Darstellung gleichartiger Kadenzen in melodischer Form, deren harmonisches Grundgerüst kurz folgendes ist: Dominante (C-Dur $\frac{6}{5}$ bzw. Sextakkord und Sekundakkord) — Tonika — Quintsextakkord der III. Stufe — Tonika, besteht die Etüde op. 25/2 f-moll. Die von diesen Harmonien getragene Triolenlinie läßt sowohl die harmonischen Stütztöne als auch die reich und reizvoll verwandten melodischen Nebennoten in einer wellenförmigen Schwingung als nahezu gleichgeordnete Glieder zusammenfließen. Ganz bewußt werden dabei jedoch allzu deutliche Bindungen an die harmonischen Klangformen umgangen. Auch im Impromptu As-dur verbirgt sich hinter den klangschönen Wellenlinien der Melodie ein einfacher harmonischer Kern, der dekoloriert einer auf rein akkordlicher Basis aufgebauten Motivaufstellung (As-dur — Es-dur-Septakkord) eine diatonisch absteigende Skala als Antwort gegenüberstellt. Dieser Abstieg setzt sich wiederum aus zwei ineinandergeschobenen Akkordreihen zusammen (c-as-f absteigend als betonte Vorhalte eintretend und b-g-e-c, jene als Durchgangstöne verbindend) **(48)**, die in einer Kurve verschmolzen sind. Mit Ausnahme des kantablen Mittelteils ist die ganze Komposition von dieser Technik beherrscht.

In reiferen Werken erscheint die assoziative Erfindung noch bedeutend mehr durchgeistigt und ausgewogen. Nach der zweitaktigen, mit den Elementen des Themas bereits eng verknüpften Einleitung des Impromptu op. 51 Ges-dur folgt eine Melodie in groß angelegten Wellenschwingungen, die in ihrem Verhältnis von Auf- und Abstieg ebenmäßig ausgeglichen sind, Schwingungen, deren jede einzelne selbst aus kleinen Bögen besteht, in denen ein einziger, lebendiger

Bewegungsfluß strömt. Reizvoll ist in dieser Weise das Ritornell der Ballade f-moll op. 52 gestaltet. Hier vereinen sich rein ornamentierende Momente (Triller und Doppelschlag in der Beantwortung) mit Bewegungen, die an das Pendelmotiv erinnern (Motivaufstellung). Im Verlauf der Komposition erfährt das Thema noch mannigfache Steigerungen, bis in der Reprise durch quasi tektonische Nachahmungen eine Überlagerung der beiden Wellenzüge das Schwingen immer weiter steigert **(49)**.

*

Wenn überhaupt das innerste Wesen jeder Melodie in dem Auf und Ab der Welle liegt, so gelingt Chopin die Verwirklichung dieses Ideals dank seiner am Ornament geschulten Denkweise noch in besonders vollendetem Maße. Wie wir die Kurvenbildung eben bei der virtuosen Figuration aufzeigten, können wir sie auch bei der Themenbildung und da besonders bei kantablen Linien erkennen.

Zwei Typen sind hier zu unterscheiden: Melodien, die durch die Anwendung von Stufenfolgen eine flachere Gestalt zeigen, und solche deren Dimensionen durch Intervallsprünge erweitert sind. Beide kommen sowohl in früheren Werken als auch im Schaffen des Meisters vor. Die Melodien der ersten Art sind zu finden im e-moll-Konzert; I. Satz, II. Thema **(50)**, im Rondo op. 16 1. Episode (As-dur), im Thema des Impromptu Fis-dur op. 36 und in der Ballade As-dur op. 47 **(51)**. Im letztgenannten Beispiel ist ein Wellenzug an zwei verschiedene Stimmen verteilt. Der Sopran übernimmt den Aufstieg, überläßt jedoch die symmetrische Ergänzung der Baßlinie, während die Oberstimme die Dominante als liegende Stimme hält.

Sprungweisen Wellenaufbau enthalten das Lento der Variations brillantes op. 12, die Etüden op. 10/9 und op. 25/5 (Mittelstimme Piu lento T 6 ff), die Préludes op. 28 Nr. 3, 6, 15, 17 **(52)** (T 3 ff), das Trio im Scherzo der b-moll-Sonate (T 5 ff, T 13 ff). Kombinationen von Sprung- und Stufenbau stellen Phrasen aus dem Walzer As-dur op. 42 (T 142 ff) und dem Scherzo in E-dur op. 54 (Piu lento T 1 ff) dar. Wie die „ornamentale Kernmelodie" den Grundriß der linearen Führung nach dem Bilde der konventionellen Zierformeln gestaltete, ist für diese Themen die aus ebendiesen Ornamenten abgeleitete Linie (die Welle) vorbildlich.

Auf der gleichen Basis fußt eine weitere Art melodischer Gestaltung, die der im vorigen Kapitel dargestellten „freischwebenden Koloristik" nahekommt — mit dem Unterschied, daß dort immer die Tendenz zur Umschreibung eines zwar versteckten, aber immer noch leicht herauszuschälenden Kernes zutage trat, während hier keine Melodien durch ein Ornament aufgewühlt, sondern unmittelbar seinem Substrat, der Welle, nachgezeichnet werden. Gemeinsam mit dem oben erwähnten Typ der melodischen Gestaltung ist ihm das

phantasiemäßig freie Schweifen in Rhythmus und Melodie. Ansätze dieser Technik sind bei Chopin früh, z. B. in den kantablen Linien der Introduktion op. 12 (etwa 1828/29) anzutreffen.

In seiner reifsten Meisterschaft ist die ornamental entstandene Welle für ihn geradezu ein Symbol des echt romantischen Bedürfnisses, zu sehnen und zu schwärmen — ein Symbol, in das er das eigene Ich, die ganze Tiefe und Intensität seiner Empfindungen auszuströmen vermochte. Die Themen seiner großen Spätwerke entstehen häufig aus einem einzigen winzigen Anfangsmotiv, dem oft schon selbst ein ornamentaler Charakter eignet (etwa die Pralltrillerform im II. Thema der h-moll-Sonate), aus dessen innewohnender Energie sie sich organisch entwickeln — nicht mit strenger motivisch-thematischer Konzentration, sondern gemäß den Gesetzen der Assoziation in Form von Wellen, deren jede bereits die folgende ankündigt. In diesen Melodien kündigt sich ein völliges Umwälzen des klassischen Melodiegrundzuges an; sie besitzen keine scharfe periodische Struktur mehr, vermeiden vielmehr geradezu bewußt die fortwährenden Enden und Abschnitte, die symmetrisch verschobenen Einkerbungen. Sie sind deshalb auch kaum durch Motive teilbar, sondern bilden in ihrer ganzen Struktur eine motivische Einheit. Darin, daß sie also von einem einzigen, nahezu restlos in sich geschlossenen Zuge überströmt werden, verraten sie ein deutliches Vorgefühl der „unendlichen Melodie". Meist stehen sie in Kompositionen langsamer Bewegung oder Liedsätzen, die nicht an einen bestimmten charakteristischen Rhythmus gebunden sind[5]), nicht ohne daß ihnen dabei eine heimwehartige Monotonie anhaftet. Auf dieser Technik bauen sich vor allem die letzten Notturnes auf. Das balladeske op. 48/2 in fis-moll läßt einen kleinen ornamentalen Kern in phantasiemäßiger Anlehnung an die Welle zu einem lückenlosen Strom anschwellen. Wie auf einer Wasserfläche, deren Spiegel an irgendeiner Stelle durch einen Steinwurf in Bewegung gesetzt worden ist, setzt sich das Motiv fis'-fis"-e" in ungebundener Sangesseligkeit von Welle zu Welle weiterschwingend zu immer neuen und größeren Bögen fort. Ist für Beethoven die Teilung eines Motivs die Grundlage zur Gestaltung der Form, reiht der Romantiker in additiver Folge Motivzelle an Motivzelle. Der Faden, an dem sie entlanggleiten, ist das ornamentale Vorbild[6]).

Die Idealform dieses Melodietyps schuf Chopin in der Berceuse op. 57. Die ostinate Wiederkehr der ebenfalls bereits in Wellenform gedachten Baßfigur, die die ganzen Kompositionen mit geringen Vari-

[5]) Wie etwa die Polonaise.

[6]) Weitere Vertreter des Wellensymbols sind das rondo- und variationsmäßige Notturne op. 55/2 Es-dur und das Notturne op. 62/1 H-dur, in dem sogar die Begleitfiguren von dieser Idee erfaßt werden.

anten am Schluß[7]) unablässig untermalt, ermöglicht in diesem Stück die Beschränkung der gesamten Aufmerksamkeit auf die phantasievollen Figurationen des Themas, das bereits vollständig in den ersten vier Takten enthalten ist und in seinem Verlauf wiederum die Gestalt einer symmetrischen Welle mit dem Tiefpunkt in der Mitte zeigt **(53)**. Wie das bestimmte plastische Herausarbeiten des Anfangs soweit umgangen wird, daß die erste Phrase vielmehr den Eindruck einer von einem großen Wellenzug abgelösten Teilwelle erweckt, so vermeidet die ganze Linie streng die genaue Einteilung klarer Motivabschnitte. Der erste Takt stellt bereits die Keimzelle des ganzen Organismus dar. Der Aufbau erfolgt aber nicht durch Teilung oder Neugestaltung, sondern durch improvisatorisches Aneinanderreihen gleicher oder ähnlicher Gebilde[8]). Die erste Viertakt-Phrase schließt sich nicht unmittelbar in sich ab, sondern fließt — im Vorübergehen auf dem letzten Achtel leicht die Dominante As streifend — unmittelbar in die nächste über, die ihrerseits dadurch, daß sie in ihrem 4. Takt anstatt des zu erwartenden Abgleitens vom Höhepunkt (wie es im Thema vorgebildet ist) die Bewegung der Keimzelle aufnimmt, die motivischen Einschnitte noch stärker vermeidet. Das Unabgrenzbare dieses zweiten Melodiezuges wird durch die gleichmäßig fließende kontrapunktierende Begleitstimme der rechten Hand unterstützt, die sich noch im Hauptthema von der Melodielinie abzweigt und nun in der entgegengesetzten Richtung den unmittelbaren Anschluß zur nächsten Wellenschwingung im leittonartigen Erhöhen der Quint der Dominante findet. Einmal noch führt Chopin darauf den Hauptgedanken der Komposition fast unverändert vor, um ihn darauf in virtuose Variationen zu kleiden, die ihrerseits ebenfalls dem richtungweisenden Wellenprinzip mit entsprechendem Verhältnis von Auf- und Abstieg, von Hoch- und Tiefpunkt folgen.

Die Takt 19 beginnende Veränderung gleicht den in kleine Bögen aufgelösten Abstieg des Themas zur glatt verlaufenden diatonischen Scala aus, deren einzelne Töne jedoch wiederum durch je einen Miniaturbogen verbrämt sind. Jeder von diesen erhält die Verbindung mit dem Thema insofern aufrecht, als er die charakteristische Bewegung des Keimes — durch einen hinzugefügten Unterhalbton zur 4/32stel-Figur erweitert — auf dem kleinen Raum eines jeden Achtels zusammenzwängt. Alle folgenden Phrasen haben vom Thema lediglich die Wellenbewegung beibehalten und gestalten diese nun mit allerlei kompositionstechnischen Mitteln: Terzen (diatonisch und chromatisch), Sexten, in dreistimmigen Akkorden oder in melodisch aufgelösten Dreiklangselementen verschiedenster Rhythmisie-

---

[7]) Zweimal schiebt sich die Unterdominante g—b hinein.

[8]) Eine architektonische Feinheit ist das Erweitern der immer wieder umkehrenden engbogigen Linien des absteigenden Astes zu einem weit und gleichmäßig ausgezogenen Bogen im zweiten Teil des Themas (Takt 3—4).

rung aus, bis es am Schluß nochmals in unveränderter Gestalt erscheint. — So ist die Berceuse — einerseits in dem Bestreben, einen winzigen Gedanken vollkommen auszukosten, andrerseits in dem Vermeiden klarer Gliederungsabschnitte — eine vorzügliche Repräsentantin des romantischen Ausdruckswillens unseres Meisters.

Ähnliche Gestaltungsprinzipien liegen der Barcarole op. 60 zugrunde. Bereits die Einleitung dieser Komposition besteht aus einer wellenmäßigen, abwärts sequenzierenden Improvisation über dem klangvollen Orgelpunkt Cis. Dem lyrischen Grundgehalt entsprechen die weitausgezogenen Kurven des Hauptthemas wie auch alle übrigen schwingenden Linien. Auch hier ist dabei ein einheitliches Moment, diesmal durch den zugrunde liegenden 6/8-Ruderrhythmus gewahrt, der das ganze Stück mit zwei geringfügigen Abwandlungen durchzieht. Das Überbrücken des klassischen Cäsurenschemas geht in der Barcarole bis zur häufigen Dehnung 8taktiger zu 9-, bzw. 11taktigen Perioden (so im Hauptthema T 6 ff: 9:9 (9:3) Takte; im Mittelteil T 40 ff: 11:11 Takte; in der Reprise T 62 ff: 16:6 Takte). Diese ungewohnte Periodisierung erfolgt entweder durch Verbreiterung der Kadenzen oder durch Einschieben überschüssiger Takte, einer schönen Phrasenbildung zuliebe (T 13).

Auf der Höhe von Chopins Meisterschaft zieht sich das ornamentale Vorbild wie ein roter Faden durch seine Kompositionen. So ist im Seitenthema des I. Satzes der h-moll-Sonate der für den melodischen Aufbau wichtige Keim ein Motiv, das die Bewegung des Pralltrillers nachzeichnet — seine Beantwortung schließt sich in freier Weise dem Bild der Welle an. Wie Chopin auf seine Weise die thematischen Grundsätze der klassischen Kunstepoche weiterbildet, zeigen sowohl die Überleitung zum Seitenthema, die bereits jenem verwandte Züge trägt, als auch das Gegenthema der Seitensatzmelodie, dessen Wirkung in der Durchführung durch die Überlagerung der beiden Wellenzüge noch erheblich gesteigert ist. Die mannigfachen Abwandlungen des aus einer Urzelle emporblühenden Themas liefern jedoch nicht allein das Material zum Aufbau eines Satzes, sondern ermöglichen im weiteren Sinne auch die thematische Verbindung der einzelnen Teile des Zyklus untereinander. In der h-moll-Sonate erwächst die Verwandtschaft aus der Gemeinsamkeit eines Urkeims, aus dem sich jeder einzelne Satz, seinem Charakter entsprechend, in eigener rhythmisch-melodischer Ausdeutung entwickelt. So ist letzten Endes auch das Scherzo auf die bekannte Grundformel des I. Satzes zurückzuführen. Die Umkehrung der Keimzelle bringt einen vollkommen anderen melodischen Charakter mit sich. Durch Umbildung des II. Satzes entstehen wiederum das Largo und schließlich auch das Finale. Ob dieser Umwandlungsprozeß des einen Themas in ein anderes zwischen den einzelnen Sätzen einer großen zyklischen Komposition bewußt oder intuitiv

gestaltet ist, mag dahingestellt sein. Interessant ist in diesem Zusammenhang jedenfalls, daß der Zusammenschluß der einzelnen Sätze bis zum tonartlichen Hineinmodulieren des einen in den andern geht, der die Sonate in die Nähe der von Liszt gepflegten symphonischen Dichtung rückt. In ähnlicher Weise wie in der h-moll-Sonate ist die improvisierende Wellentechnik in dem letzten zu Chopins Lebzeiten erschienenen Werk, der Cello-Sonate op. 65, ausgeprägt. In allen vier Sätzen liegt dem Part des Cellisten die gleiche ornamentale Kurvatur, natürlich mit rhythmisch-melodischen Varianten, zugrunde.

*

Auch die gesamte Figuration Chopins wird von der ornamentalen Idee erfaßt, wenngleich in anderer Weise als die motivisch-thematische Konzeption. Unverhüllt tritt der Zusammenhang mit dem alten Schmuckelement besonders bei solchen Bildungen in Erscheinung, die die konventionellen Ziertypen (Triller, Doppelschlag) unmittelbar mit dem architektonischen Material verschmelzen, und zwar so, daß erstere als Vorhalte oder Wechselnoten bzw. deren Auflösungen gleichsam oszillierend über die ihnen zugeordneten akkordischen Brechungen hinweggetragen werden.

Derartige Figuren gehören zu den bezeichnendsten Ausdrucksmomenten von Chopins Polonaisen. Am Schluß der dominantischen Einleitung der As-dur-Polonaise op. 47 konzentriert sich in den trillerähnlichen Spielungen des Nonenvorhalts f (über dem Es-dur-Dreiklang) mit seinem Lösungklang die Energie des heroischen Themas. Ähnliche Bewegungen enthält bereits das viel früher komponierte f-moll-Konzert. Hier steht dem doppelten Vorhalt (Non und Sept) entsprechend auch eine doppelte Auflösung gegenüber (nach der Oktave und Sext, bzw. Quint) — allerdings durch das Verlegen des unteren Auflösungstones in die obere Oktave figurativ kompliziert. Die Verwandtschaft dieser Vorhaltsfiguration mit dem Triller ist besonders deutlich in den Sequenzen der Polonaise in c-moll op. 40/2, die über dem Orgelpunkt G stufenmäßig abgleiten, allmählich die Funktion der Dominante immer enger umreißen (T 31 ff), um sie endlich (T 34 ff) durch das rhythmisch eingegliederte Melisma zu bekräftigen[9]).

Wie Chopin in den eben dargestellten Figurationstypen die ornamentalen Elemente unmittelbar in seine Setzweise einbezog, fügt er im weiteren Sinne überhaupt auch die Umrisse der figurativen Aus-

[9]) Die Kadenz des Mittelteils derselben Komposition endet mit Figuren, die durch die im jeweiligen letzten Sechzehntel eintretende obere oder untere Wechselnote an die Tonsprache des Doppelschlags erinnern. Dazu gesellt sich in der Mittelstimme ein zweiter ornamentaler Eindruck durch das Oszillieren zwischen den am schwächsten betonten Sechzehnteln e und f (das zweite und vierte Sechzehntel einer jeden Figur).

drucksformen diesem Vorbild gemäß; — so wird die gesamte Ausdeutung seiner harmonischen Klangformen von der Assoziation an die Bewegungsweise des Wellenorganismus erfaßt. Hierin liegt eine Erklärung dafür, daß die Figurierungstechnik unseres Meisters ein völlig anderes Bild ergibt als die seiner Vorgänger und Zeitgenossen. Selbst bei den einfachen Dreiklangzerlegungen der begleitenden Harmonien, deren Ausgangspunkt die Albertischen Bässe des 18. Jahrhunderts mit den stereotypen Akkordzerlegungen in enger Lage darstellen, vermeidet Chopin geflissentlich gerade und zackige Bildungen. Er gleicht vielmehr alle Linien den weichen Konturen der Welle an. Derartige runde Formen der Baßbegleitung charakterisieren vornehmlich die Notturnes (op. 9/1, 9/3, 15/2, 27/1, 27/2, 32/1), die langsamen und cantablen Sätze der Konzerte und Sonaten, überhaupt Kompositionen lyrischen Stimmungsgehalts.

Die persönlichen Assoziationen Chopins zu den Bewegungsformen der Welle vereinen sich mit der allgemeinen Tendenz dieser Zeit: allzu klare Harmonien durch leichtes Beiwerk zu verhüllen, in dem Werk unseres romantischen Klavierornamentikers zu Tönungen, die auf Klangreize impressionistischer Art vorausweisen. Die feinen Konturen des Prélude in F-dur op. 28/23 sind Klangkombinationen, die technisch an Vorhaltsbildungen Anlehnung suchen. Der zweite Takt läßt die Dominante zugleich mit der Tonika erklingen (c-es-g: f-a-d; d=Nebennote zu c). Der Quartvorhalt f erfährt im dritten Takt seine Lösung nach e; dennoch schwingt die Mittelstimme frei in den Ton des Tonikaakkordes aus, während alles übrige in diesem Takt sich auf der Dominante ausgleicht, zu der inzwischen noch die Sept b hinzugetreten ist. Technisch wäre das a des dritten Taktes als Vorausnahme zum nächstfolgenden Akkord zu erklären; doch reiht die lebendige schöpferische Empfindung hier bereits verschiedene Klangkombinationen ineinander. — In diesem Präludum liegt aber schon das Bestreben impressionistisch zu verschleiern, nämlich: statt mit dem Dreiklang hier mit dem Septakkord auf F. Dabei ist es ungemein fein und charakteristisch, wie die Sept nur dünn und fein ins Mittelgewebe des Klanges hineinschwingt. Tonal liegt hier also eine zwischendominantische Strebung zur Subdominante vor. — Stimmungsmäßig dem nahestehend sind ferner Klangzerlegungen mit Durchgangstönungen, wie die auf den klaviertechnischen Neuerungen Chopins beruhenden akkordlichen Wölbungen im Mittelteil des Largo der h-moll-Sonate op. 58. Der zum Es-dur-Dreiklang des sechsstimmigen Choralsatzes dissonierende Nebenton fis tritt leicht und schnell vorübergehend als unbetonter Durchgang zwischen Terz und Tonika des Akkordes. Die Zufälligkeit der Dissonanz wird glaubhaft

gemacht durch ihre sehr geringe Zeitdauer (fis = 1 Achtel), während alle anderen Töne des Klanges eine ihrer Funktion entsprechende längere Geltung tragen[10]).

Wie in diesen beiden Fällen erhalten nun alle weiteren Arten des virtuosen Spielwerks eine dem Wellenideal entsprechende Gestalt. Die traditionellen Diminutionsklauseln, die tonumspielenden Figuren, die „Rollen", „Zirkel", „Walzen" erscheinen bei Chopin nach diesem Bilde ausgedeutet. Die Spielepisoden des e-moll-Konzertes I. Satz T 183 ff, der c-moll-Polonaise T 77/78, die „Mühlradfiguren" der As-dur-Polonaise op. 47, die zu den schwierigsten pianistischen Aufgaben gehören, sind nichts weiter als die im Barock, Rokoko und Klassizismus gepflegten Ausdrucksmittel[11]), freilich mit anderer Linienführung und anderer harmonischer Färbung. Nach Art der „Rollungen" lockert der Romantiker gern das chromatische Geschiebe seiner Septakkorde zu wechselreichen Spielungen auf, wobei er schon früh von den geraden, glatten Linien der klassischen Epoche abweicht. In doppelten Bogen — einander in Gegenbewegung zugekehrt — gleiten so im I. Satz des e-moll-Konzertes T 73 ff die Septakkorde vorüber. Die rechte Hand beschreibt einen Weg von der oberen Oktave des Grundtones h" über die Terz dis" und die Sept a' zurück über die Quint nach der Höhe, geht aber nicht in den Ausgangspunkt zurück, sondern unmittelbar in den Spitzenton des nächsten, um 1/2 Stufe verschobenen Akkordes, auf dem sich das gleiche Spiel wiederholt. Die linke Hand variiert verschiedene Umkehrungen von Septakkorden mit alterierten Klangfolgen. Beide Bewegungen folgen dabei einem übergeordneten einheitlichen Moment, der zwischen den Spitzentönen der beiden gegeneinander gerichteten Akkordumschreibungen verborgenen, abgleitenden Sextenskala. Die Variationen op. 2 (1828!) bringen in der Polacca bereits doppelte Bögen in figurativer Gegenbewegung (T 96 ff). Die halbtonig niedergleitenden verminderten Septakkorde sind hier in 6 Stimmen zerlegt, wobei jede Hand gesondert für sich (mit je drei Stimmen) eine der andern entgegengesetzte Wellenkurve beschreibt. Auch hier ist das einigende Band eine chromatische Sextenskala, die sich stückweise vom jeweiligen letzten Sechzehntel der betonten Triole zum ersten der folgenden unbetonten hinzieht. Dabei verbindet die obere Skala wiederum die Höhepunkte, die

---

[10]) Interessant ist auch, daß der Ausweichung nach A-dur in der 2. Hälfte des 2. Taktes keine weitere Bedeutung zugemessen wird, sondern daß dieser Ton im nächsten Klang lediglich als 1/8 den Eintritt der Terz vorhaltmäßig verzögert.

[11]) Vgl. z. B. Bachs Fuge in Cis-dur, Wohltemp. Klavier I.

untere die Tiefpunkte der Kurve. Im Scherzo der „Variations brillantes" T 65 ff ist es die aus den Grundtönen der Dominantseptakkordfolgen bestehende Baßstimme, die sich in Wellenlinien bewegt.

Unter der Führung auf- und absteigender Tonreihen (diatonisch oder chromatisch) entstehen weiterhin große Komplexe sequenzierender Kadenzfiguration, die wiederum im Wechsel zwischen den einzelnen akkordlichen Funktionen das Bild der Welle nachzeichnen wie die terzweise verschobene Sequenz der Polacca in den Variationen op. 2 T 50 ff (harmonisches Gerüst: A-d; C-F; E-a), die Sequenzen der c-moll-Polonaise op. 40/2 T 77 ff sowie der c-moll-Sonate op. 4 IV. Satz T 164 ff und T 132 ff. Von den Jugendwerken an bis zu den reifsten Werken des Meisters sind derartige Wendungen überaus häufig. Die beiden obengenannten Kompositionen waren bereits 1828, also noch vor den Konzerten entstanden. Dagegen halte man als Beispiele aus dem Spätschaffen die Takte 128/129 des Allegro de Concert op. 46 und T 131 ff des I. Satzes der h-moll-Sonate op. 58, bei der wir die „Überlagerung der Wellenzüge" bereits einmal aufzeigten.

Andere Wellenlinien entstehen durch das alternierende Zusammentreten von Skalen- und Dreiklangselementen in der Form, daß je ein oder mehrere Töne einer auf- bzw. absteigenden Stufenreihe mit je einem oder mehreren Tönen eines zerlegten Akkordes kombiniert werden. So greifen in der g-moll-Ballade op. 23 die chromatische Reihe b-ces- (cis-) d-e-f- usw. und die verminderten Septakkorde d-f-as-ces und cis-e-g-b- ineinander, rhythmisch so fein erfunden, daß die einzelnen Elemente schwer voneinander zu lösen sind, so tritt im e-moll-Konzert I. Satz T 58 ff zwischen drei Töne der harmonisch abgleitenden Linie je ein Ton des e-moll-Dreiklangs.

Das wellenförmige Verweben von Skala und Akkord führt bei Chopin zu Figurationsmotiven[12]), die in manchen Kompositionen geradezu ein förmliches Thema für sich bilden. Sowohl die ostinatoähnliche Begleitthematik des Prélude op. 28/3 als auch die reich bewegten Linien der Etüden op. 10/12 in c-moll („Revolutionsetüde") und op. 25/11 (a-moll), einzelner Gruppen der Polonaisen cis-moll und c-moll, sowie der Konzerte, verwischen bewußt die Grenzen von Melodie und Begleitung.

*

Im Rückblick auf das Gesamtschaffen Chopins stellt sich die Funktion seiner Ornamentik in drei Phasen dar: nach Erfüllung ihrer

[12]) Erstaunlicherweise finden sich bereits in der Begleitung der 1824 komponierten „Variations sur un air allemand" Ansätze dieser später so meisterlich geübten Technik. Man vergleiche die „Introduzione" und die 3. Veränderung (Tranquillemente) des Themas.

ursprünglichen Bestimmung als ausschmückendes Glied einer einfachen Grundform — sei sie bedingt durch instrumentenbauliche Gegebenheiten oder veranlaßt durch die reine Freude an ornamentaler Bewegungsfülle — geht sie bald in das innere Wesen der konstruktiven Durchgestaltung seiner Werke ein, um endlich zum bestimmenden Faktor kompositionstechnisch wichtiger Elemente (Rhythmik, Harmonik, Periodengliederung) zu werden. Bei wachsender Häufigkeit ihres Auftretens in bedeutsamer Stellung übernehmen die dekorativen Elemente allmählich innerhalb des musikalischen Materials die führende Rolle und bestimmen endlich den ganzen Denkprozeß des Komponisten in solchem Maße, daß das ursprünglich nur begleitende Zierdetail nunmehr als entscheidendes Symbol seines inneren unbegrenzten Gefühlsüberschwanges auftritt. So neigen die reiferen Werke immer stärker zur assoziativen Technik hin, doch werden dabei die anderen uns bekannten Anwendungsarten (dekorative Technik, konstruktive Technik) keineswegs verdrängt; vielmehr ergänzen sich diese Momente nun in ständiger Wechselwirkung.

Die Ansicht, daß die künstlerische Entwicklung Chopins bereits mit dem Stil seiner Konzerte (also im Alter von 20—21 Jahren) abgeschlossen ist und darauf ein Stillstand auf gleicher Höhe erfolgte, ist damit widerlegt. Zwar trifft es zu, daß der junge Komponist in dieser Zeit schon seine ihm eigentümliche Ausdrucksweise erworben hatte (eigene neuartige Harmoniewirkungen, slavische Einflüsse in Rhythmik und Tonalität, verschwebende Klangformen beim Gebrauch der Ornamentik); jedoch von da an erfolgt erst auf dieser neuen Basis die organische Entfaltung seiner Ausdrucksgebung zu immer größerer Meisterschaft bis in seine späten Werke hinein.

In der Vielseitigkeit der Ausgestaltung des ornamentalen Faktors ist die Verwirklichung eines romantischen Ausdrucksideals zu erkennen, demzufolge das reiche, quellende Leben des Ganzen auch durch die feinsten Verästelungen zu pulsen und die Lebensbewegungen des künstlerischen Makrokosmos im Mikrokosmos wiederzukehren haben. Wie der romantische Dichter die unwirklich subtilen Schwingungen seiner reizbaren Seele im Märchengespinst des Elfen- und Geisterzaubers symbolischen Ausdruck verleiht, so dichtet der romantische Pianist Chopin im Rankenwerk der Töne.

Auf das Schaffen der zeitgenössischen und nachfolgenden Klavierliteratur ist der ornamentale Stil dieses einmalig dastehenden Ornamentikers nicht ohne Einfluß geblieben. Schumann, Liszt, Brahms, die Koryphäen der Zeit, sowie die kleineren Talente erkannten Chopins Eigenart und die bestrickende Anmut seiner melodischen, harmonischen und figurativen Erfindung an. Die Erweiterung der Linienführung in Melodik und Figuration erfaßt auch ihren

Stil, ohne daß bei ihnen im Hintergrund die ornamentale Symbolik zu erkennen wäre. Die Befruchtung durch den damals so gefeierten Komponisten Polens ist jedoch nicht zu übersehen.

Chopins Genre war ein kleines; doch hat er dessen Wert voll und ganz ausgeschöpft. Noch heute steht er als Klaviermeister im Zentrum des Konzertinteresses; innerhalb dieser Zeit ist er von keinem Nachlebenden übertroffen oder auch nur erreicht worden.

Literaturverzeichnis.

Beyschlag, Adolf: Die Ornamentik in der Musik. Leipzig 1908.

Chantavoine, Jean: L'Italienisme de Chopin, 1912, in Chantavoine: Musiciens et poètes.

Dannreuther, Edward: Musical Ornamentation. London 1895. 2 Bde.

Dunn, John Petri: Ornamentation in the works of Fréderic Chopin. London 1921.

Ganche, Edouard: Fréderic Chopin, la vie et ses œuvres. Paris 1810, 1849, 1913.

Goldschmidt, Hugo: Die italienische Gesangsmethode des XVII. Jahrhunderts und ihre Bedeutung für die Gegenwart. Breslau 1890. Die Lehre von der vokalen Ornamentik. I. Bd.

Huneker, James: Chopin, the man and his music. London 1910, übers. von Heinr. Glücksmann und Lola Lorme. München und Berlin 1917.

Jachimecki, Zdislas: Fréderic Chopin et son œuvre. Paris 1930.

Karasowski, Moritz: Friedrich Chopin, sein Leben, Werke und Briefe. Dresden 1877. Neue Aufl. Berlin 1914.

Kleczynski, Jean: Fréderic Chopin. De L'interpretation de ses œuvres. Paris 1880.

Kuhlo, Franz: Über melodische Verzierungen in der Tonkunst. Dissertation, Berlin 1896.

Kuhn, Max: Die Verzierungskunst in der Gesangsmusik des 16. und 17. Jahrhunderts (1530—1650). Publ. der IMG VII. Beiheft. Leipzig 1902.

Lach, Robert: Studien zur Entwicklungsgeschichte der ornamentalen Melopïie. Beiträge zur Geschichte der Melodie. Leipzig 1913.

Liszt, Franz: Friedrich Chopin. Frei ins Deutsche übersetzt von La Mara. 3. neubearb. Aufl. in Liszt: Ges. Schriften I (Kapp).

Marmontel, A.: Fréderic Chopin, in M.: Les Pianistes célèbres. 1878.

Niecks, Friedrich: Fréderic Chopin as a man and musician. Deutsch von Langhans. Leipzig 1885.

Niggli, A.: Friedrich Chopins Leben und Werke. Leipzig 1879.

Pourtalès, Guy de: Chopin ou le poète. Paris 1927.

Przybyszewski, Stanislaus: Zur Psychologie des Individuums. Bd. I. Chopin und Nietzsche. Berlin 1892.

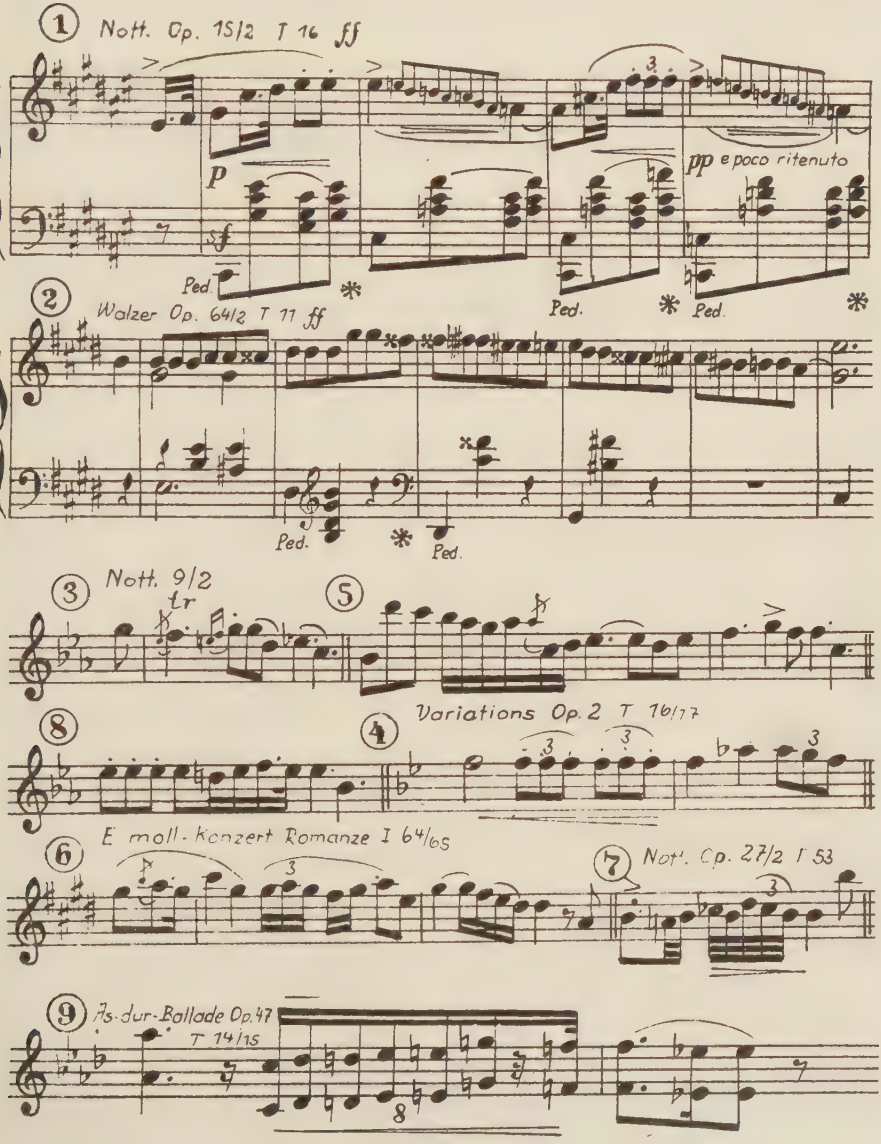
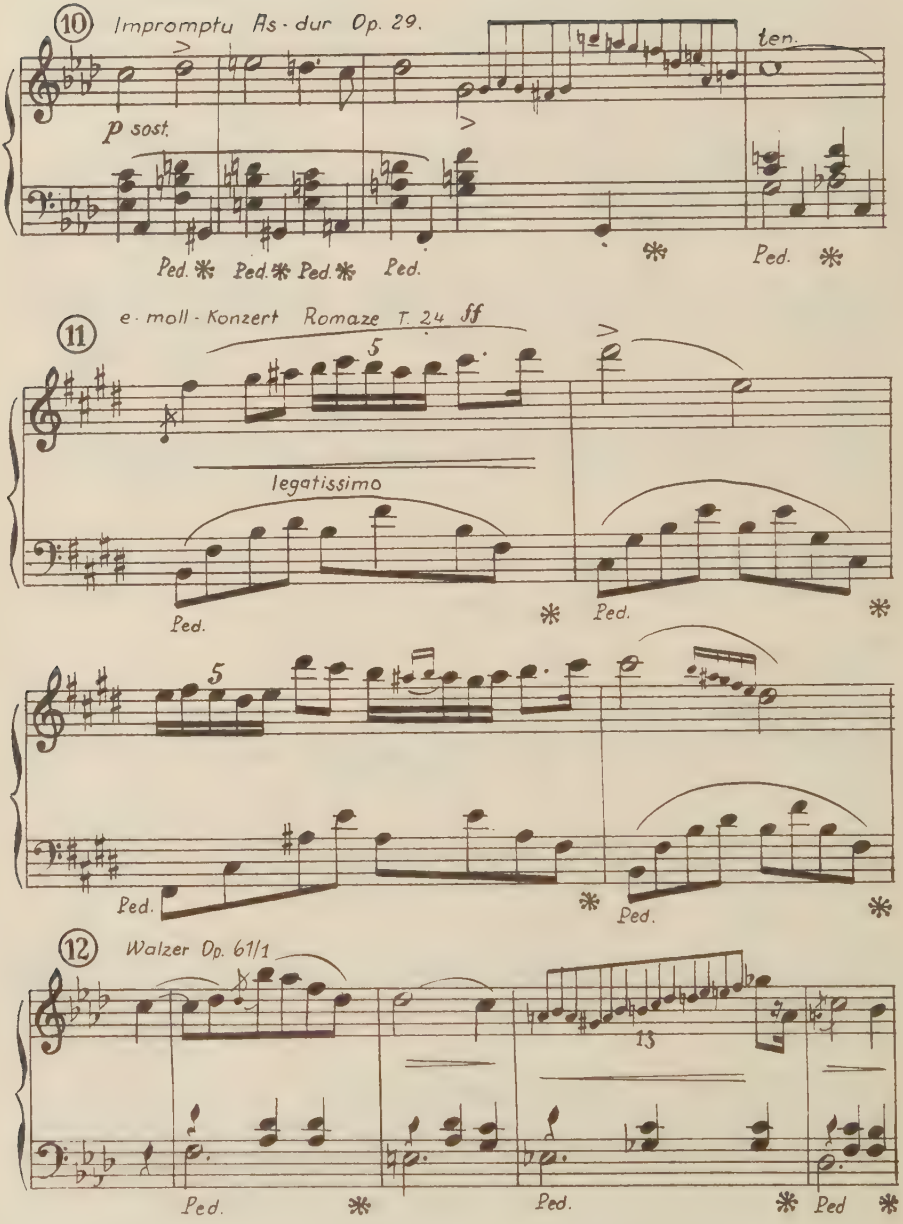
Scharlitt, Bernhard: Chopin. Leipzig 1919.

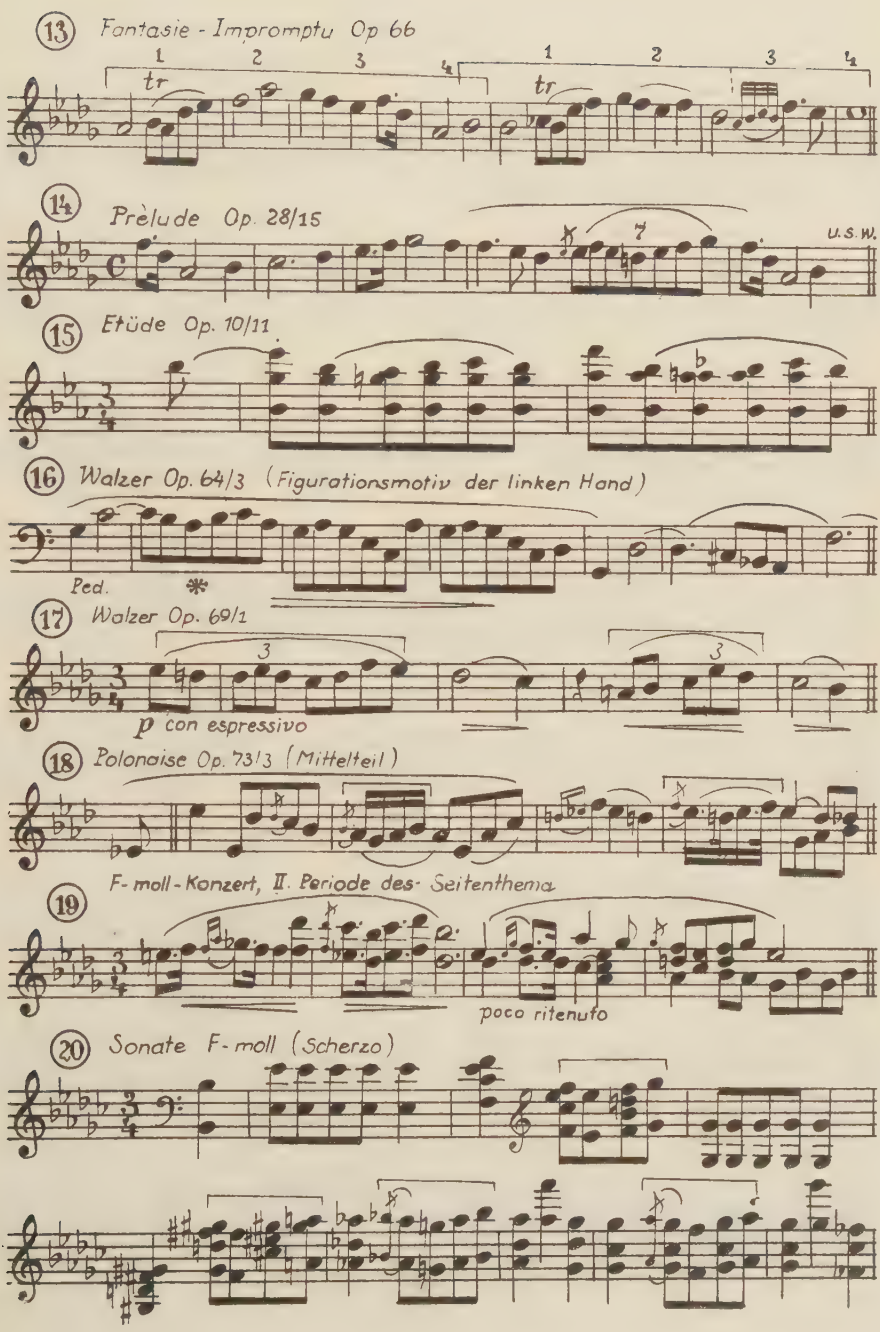
Schering, Arnold: Zur Instrumentalverzierungskunst im 18. Jahrhundert. SIMG VII. S. 365 ff.

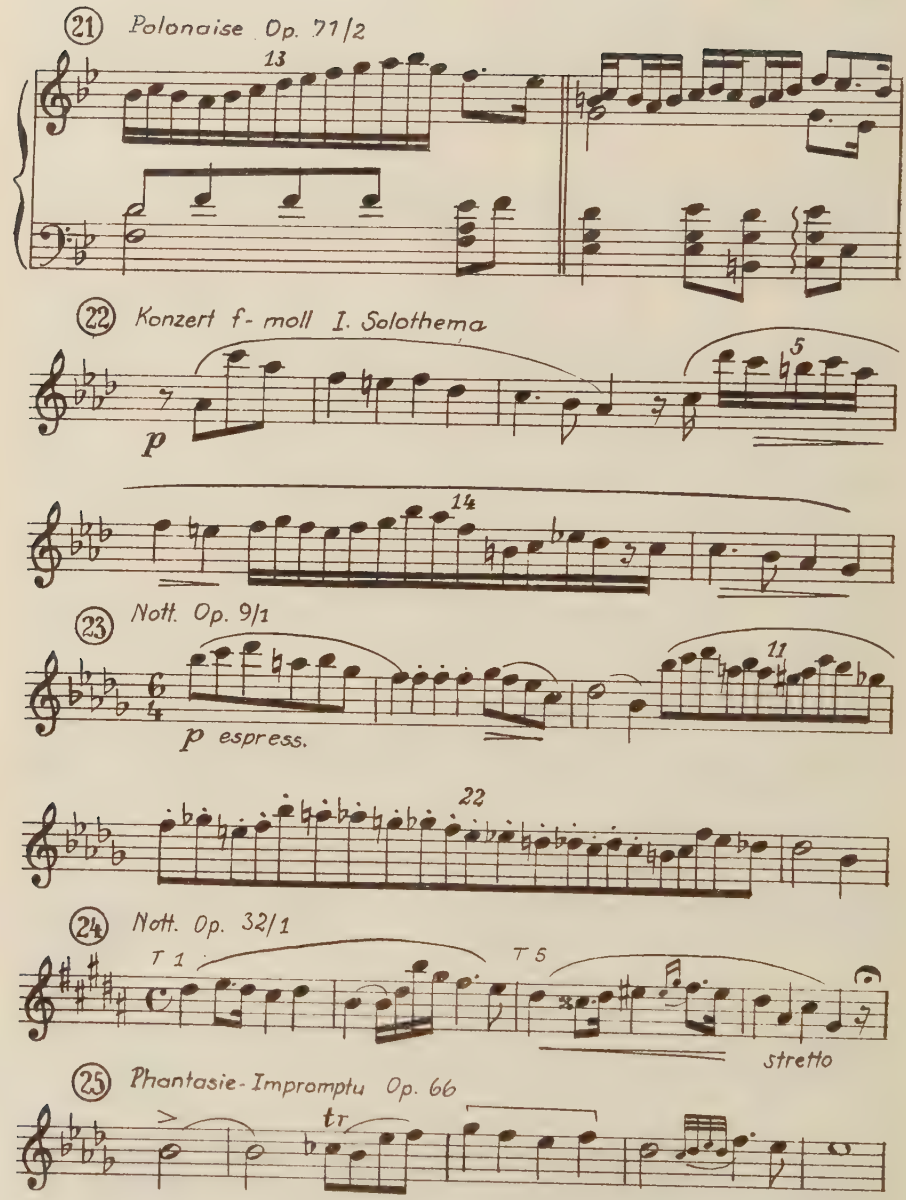
Schumann, Robert: Ges. Schriften I. Leipzig 1914 (Kreisig).

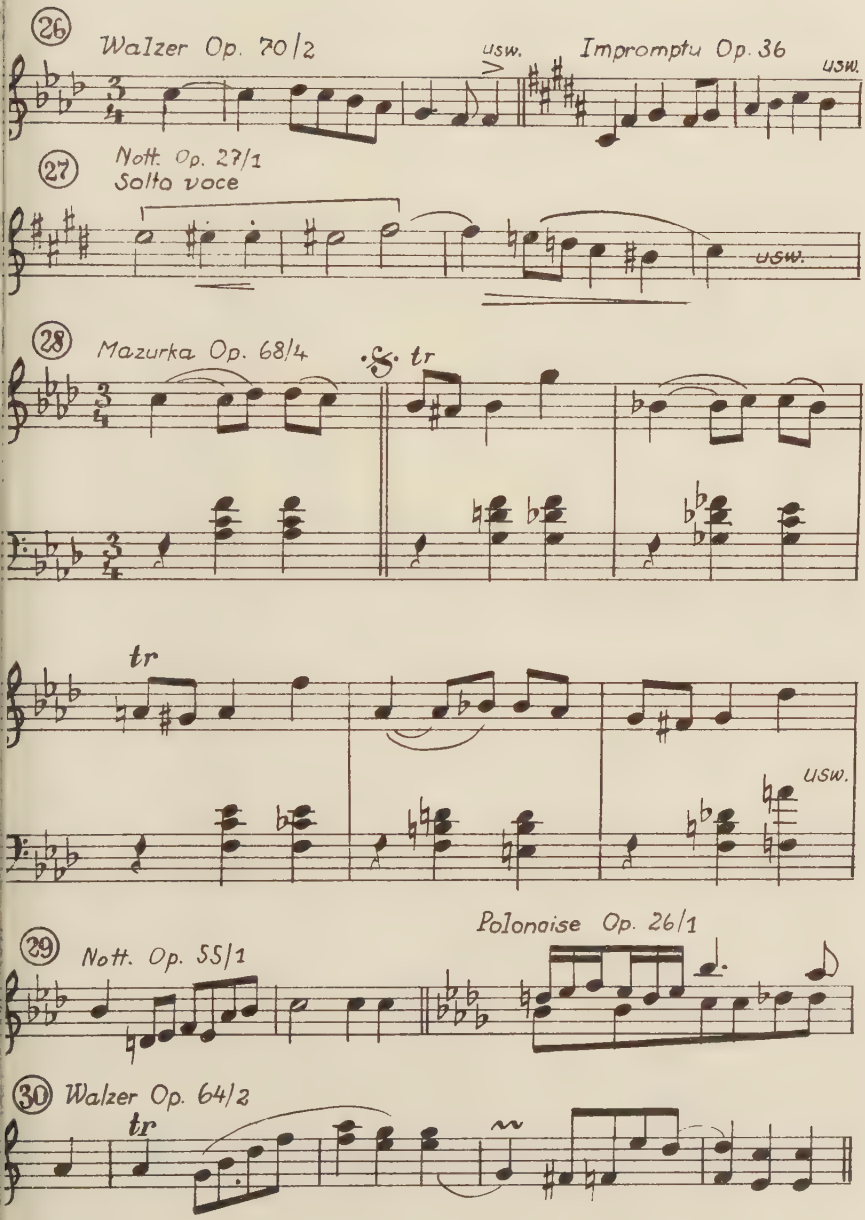
Starczewski, Felix: Die polnischen Tänze. SIMG Heft 4, S. 675 ff.
Wagner, Ernst David: Musikalische Ornamentik oder die wesentlichen Verzierungsmanieren im Vortrag der Vokal- und Instrumentalmusik. Berlin 1869.
Wodzinski, Ch.: Les trois romans de Fréderic Chopin. Paris 1927.

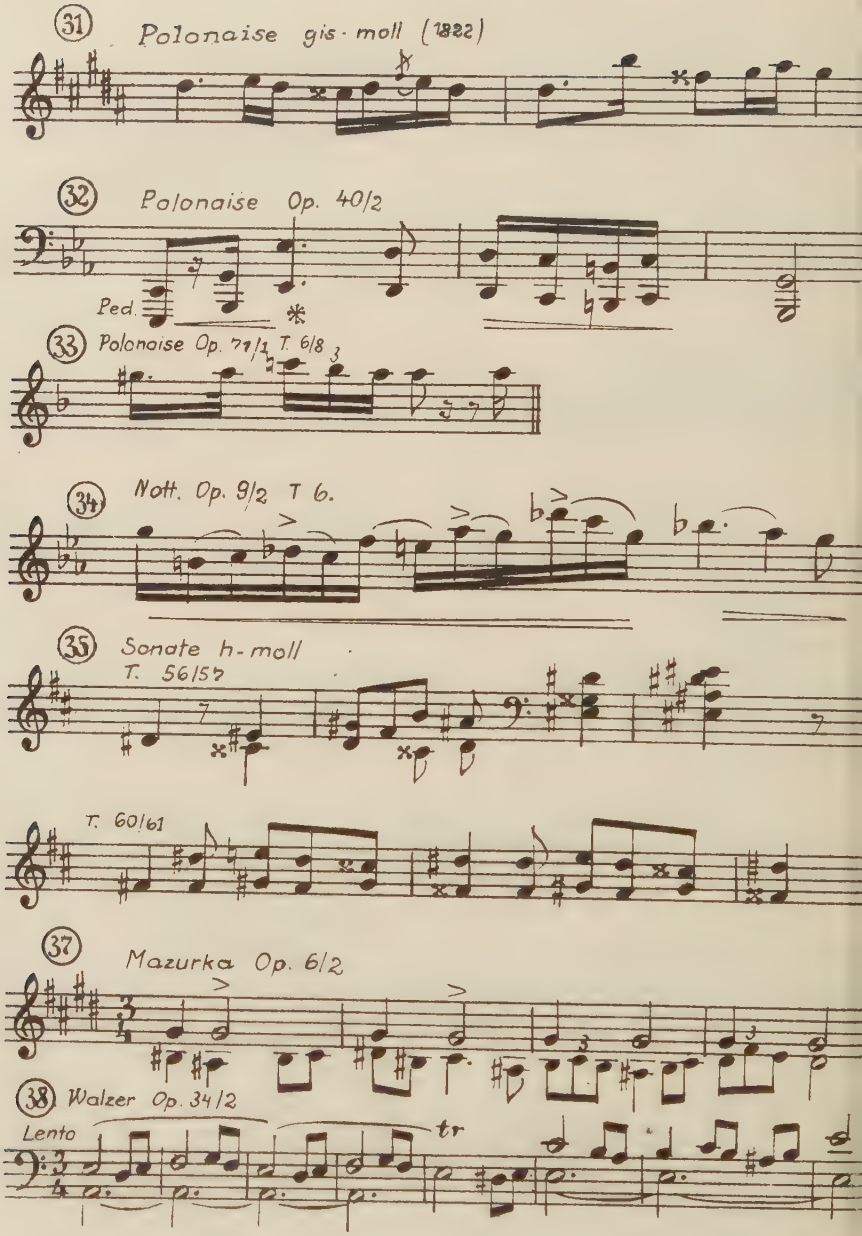
Chopin, Friedrich: Gesammelte Briefe. Übersetzt und herausgegeben von A. Guttry.

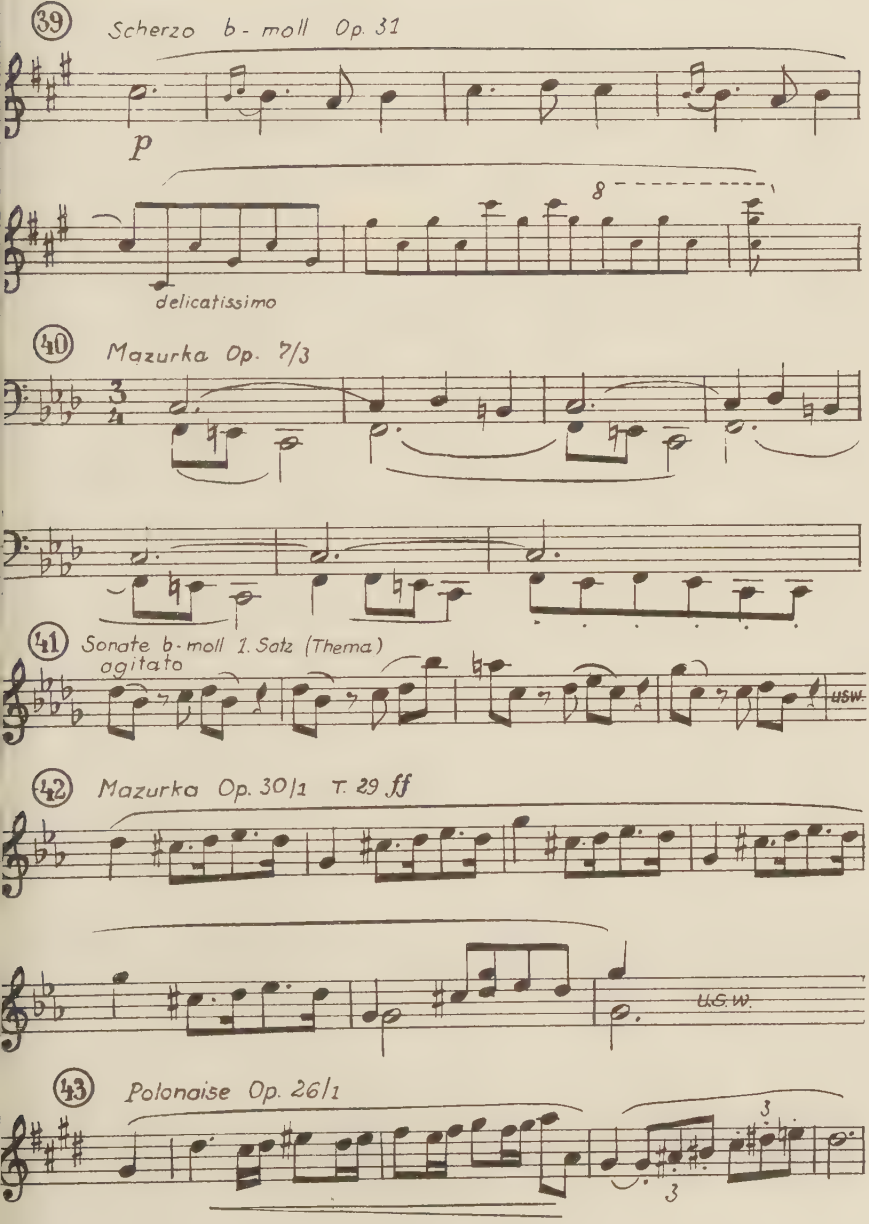
*) Die Notenbeispiele sind nach der kritischen Gesamtausgabe (Herausgegeben von Waldemar Bargiel, Johannes Brahms, August Franchomme, Franz Liszt, Carl Reinecke, Ernst Rudorff,) Verlag Breitkopf & Härtel, Leipzig) zitiert.


10
Impromptu As-dur Op. 29.
ten.
p sost.
Ped. * Ped. * Ped. * Ped.
* Ped. *
11
e-moll-Konzert Romaze T. 24 ff
5
legatissimo
Ped.
* Ped. *
5
Ped.
* Ped. *
12
Walzer Op. 61/1
13
Ped.
* Ped.
* Ped *

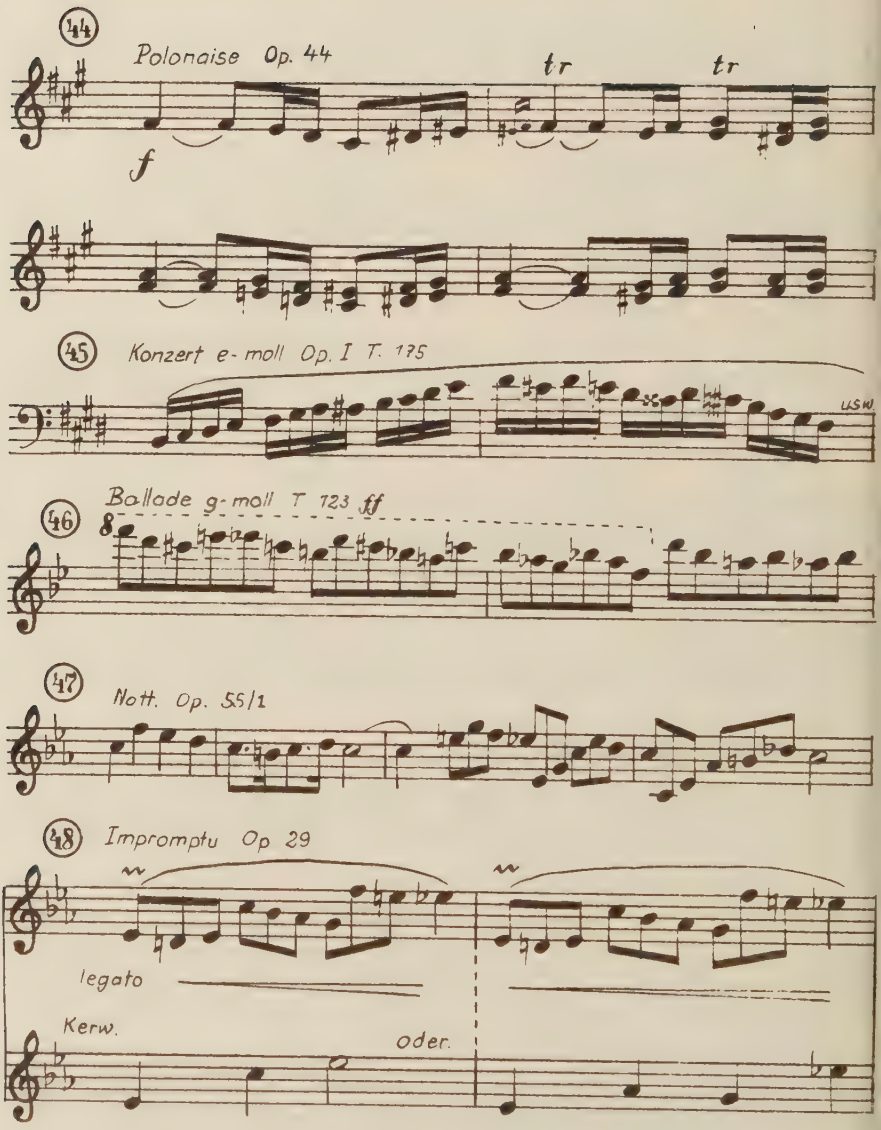

13 Fantasie - Impromptu Op 66
tr
tr
14 Prèlude Op. 28/15
u.s.w.
15 Etüde Op. 10/11
16 Walzer Op. 64/3 (Figurationsmotiv der linken Hand)
Ped.
17 Walzer Op. 69/1
p con espressivo
18 Polonaise Op. 73/3 (Mittelteil)
F-moll-Konzert, II. Periode des Seitenthema
19
poco ritenuto
20 Sonate F-moll (Scherzo)

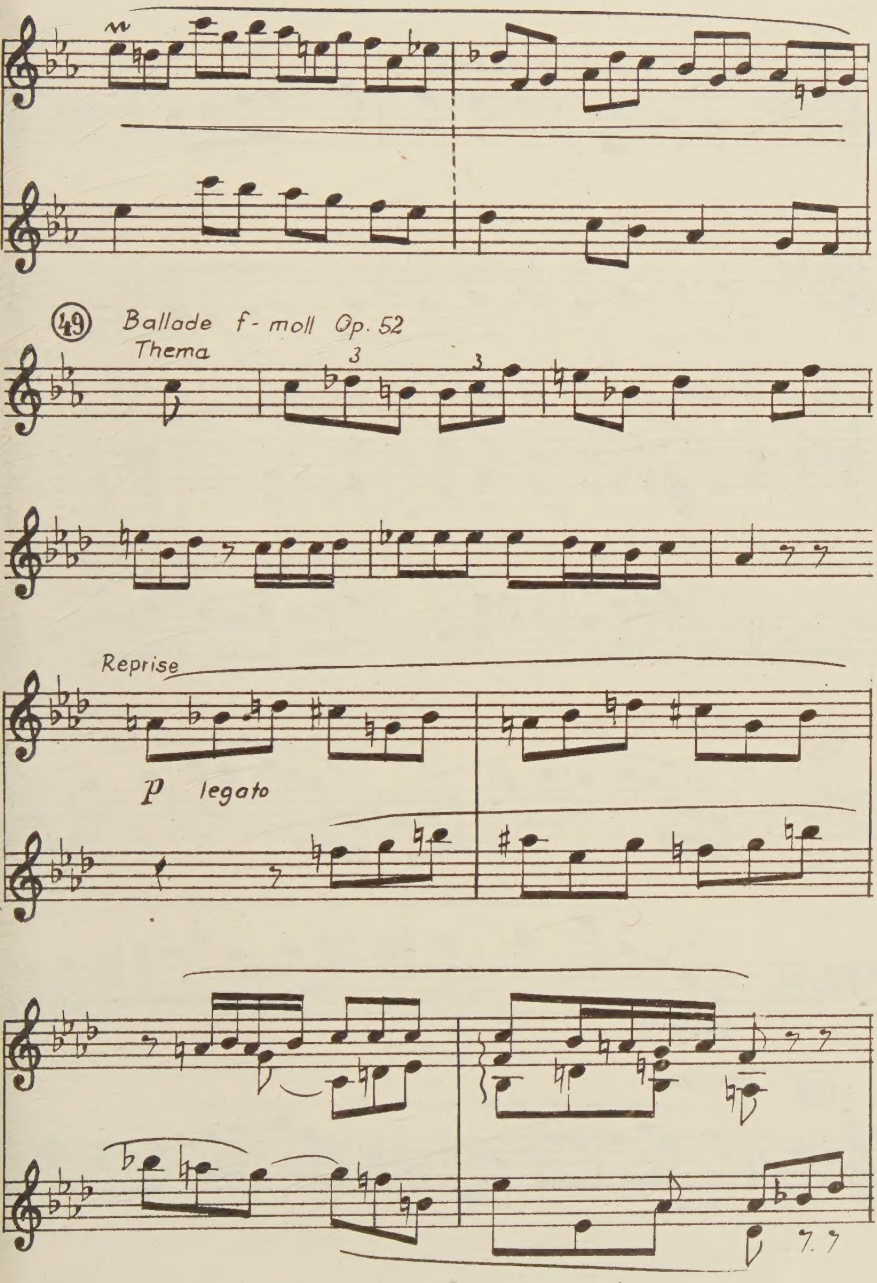
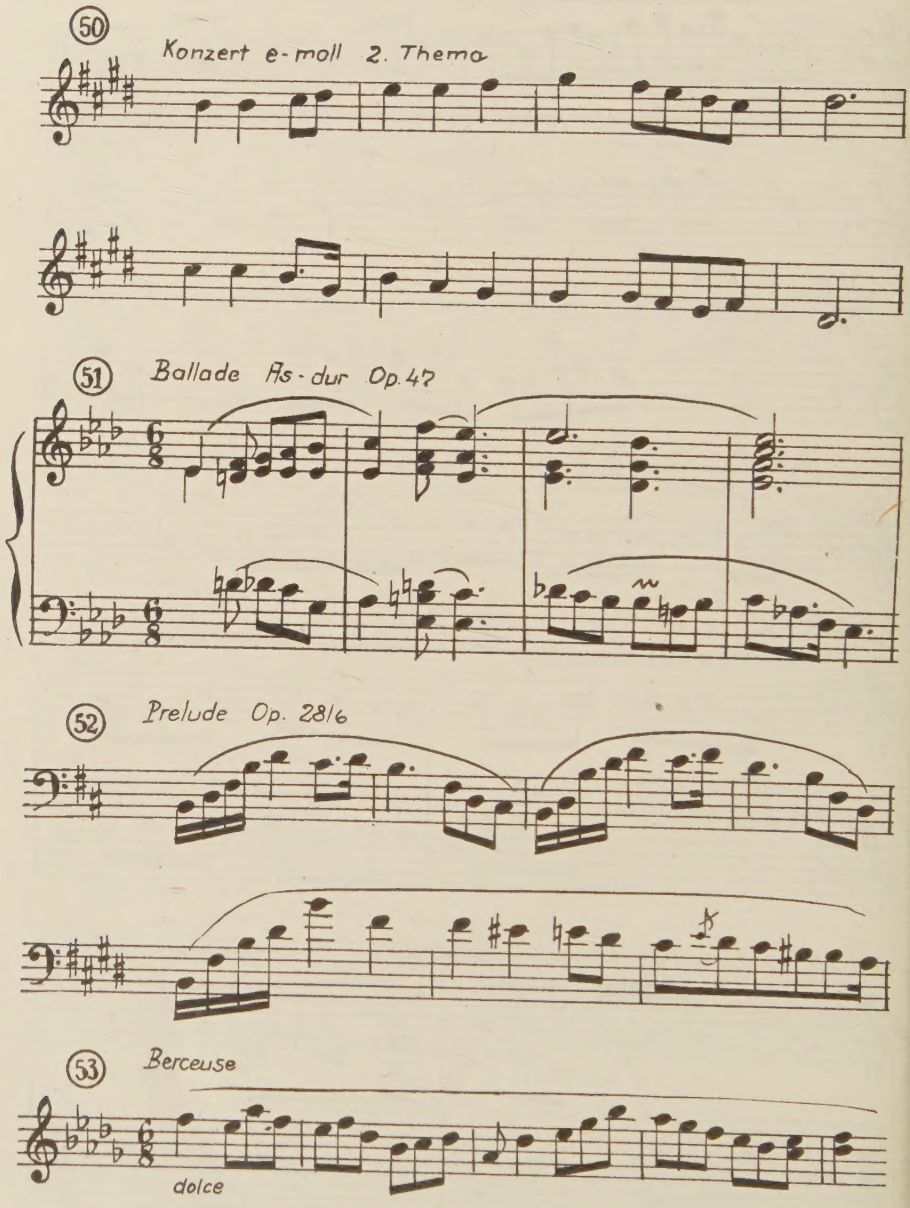

21 Polonaise Op. 71/2
13
22 Konzert f-moll I. Solothema
p
5
14
23 Nott. Op. 9/1
6/4
p espress.
11
22
24 Nott. Op. 32/1
T 1
T 5
stretto
25 Phantasie-Impromptu Op. 66
tr


26
Walzer Op. 70/2
usw.
Impromptu Op. 36
usw.
27
Nott. Op. 27/1
Solto voce
usw.
28
Mazurka Op. 68/4
tr
tr
usw.
29
Nott. Op. 55/1
Polonaise Op. 26/1
30
Walzer Op. 64/2
tr


31
Polonaise gis-moll (1822)
32
Polonaise Op. 40/2
Ped.
33
Polonaise Op. 71/1 T. 6/8
34
Nott. Op. 9/2 T 6.
35
Sonate h-moll
T. 56/57
T. 60/61
37
Mazurka Op. 6/2
38
Walzer Op. 34/2
Lento
tr


39
Scherzo b - moll Op. 31
p
8
delicatissimo
40
Mazurka Op. 7/3
41
Sonate b-moll 1. Satz (Thema)
agitato
usw.
42
Mazurka Op. 30/1 T. 29 ff
u.s.w.
43
Polonaise Op. 26/1
3
3


44
Polonaise Op. 44
f
tr
tr
45
Konzert e-moll Op. I T. 175
usw.
46
Ballade g-moll T 123
ff
47
Nott. Op. 55/1
48
Impromptu Op 29
legato
Kerw.
oder.


49
Ballade f-moll Op. 52
Thema
3
3
Reprise
p legato

50
Konzert e-moll 2. Thema
51
Ballade As-dur Op. 47
52
Prelude Op. 28/6
53
Berceuse
dolce

Lebenslauf.

Geboren bin ich, Maria Ottich, am 18. September 1911 in Rosdzin, Kreis Kattowitz (heute Poln. O/S.), als Tochter des Lehrers Leo Ottich. Ich besuchte die Lyzeen in Rosdzin, Königshütte und Leobschütz, das Realgymnasium in Langenbielau und das Oberlyzeum in Reichenbach i. Eulengebirge, das ich Ostern 1931 mit dem Zeugnis der Reife verließ. An den Universitäten Breslau und Berlin studierte ich Musik- und Literaturwissenschaft, Philosophie und neuere Sprachen. Meine Lehrer waren die Herren Professoren Baur, Blume, Brandl, Hartmann, Hübner, Horn, Kirsch, Merker, Neubert, Petersen, Ranke, Schering, A. Schmitz, K. E. Schumann, Schünemann, Spranger, Wolf. Meine musikalisch-künstlerische Ausbildung lag in den Händen von Franz Bollon-Breslau (Klavier), Hermann Buchal-Breslau (Theorie) und Dr. Herbert Marx-Berlin (Klavier und Theorie). Ihnen allen gilt mein aufrichtiger Dank.